

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo II (Diseño e Imagen)



TESIS DOCTORAL

Las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en España, 1940-2010

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Jesús Velasco Gutiérrez

Director

Antonio Muñoz Carrión

Madrid, 2012

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE DIBUJO II (IMAGEN Y DISEÑO)



Tesis doctoral

Las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en España, 1940-2010

María Jesús Velasco Gutiérrez
2012

Dirección: Dr. Antonio Muñoz Carrión



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE DIBUJO II (IMAGEN Y DISEÑO)



Tesis doctoral

Las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en España, 1940-2010

**María Jesús Velasco Gutiérrez
2012**

Dirección: Dr. Antonio Muñoz Carrión

Agradecimientos

Mi más sincero agradecimiento al profesor Dr. Antonio Muñoz Carrión por haberme transmitido con generosidad su saber, acompañándome en este fascinante viaje de conocimiento. En él he tenido la suerte de encontrar, además de un gran intelectual, una excelente persona y un extraordinario amigo.

Agradezco a mi padre, in memoriam, que me enseñara a montar en bicicleta, a subir montañas y a no tener miedo, destrezas que me han sido imprescindibles para andar por la vida.

A mi madre le agradezco que me inculcara la importancia del estudio, algo que ha sido esencial para mantener viva mi curiosidad e ir acometiendo un camino de continuo aprendizaje.

A mis hermanos les doy las gracias por su comprensión, su complicidad y su cariño incondicional.

Agradezco, asimismo, de todo corazón a todos mis amigos el gran afecto y los ánimos que me han dado constantemente durante estos años.

*Para Antonio, Alejandro y África,
con quienes tengo la inmensa suerte de compartir la aventura de la vida*

PRESENTACIÓN / pág. 9

- Objeto de estudio, objetivos, hipótesis, ámbitos de trabajo y metodología

INTRODUCCIÓN / pág. 21

I. PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL. / pág. 27

1.- Memoria colectiva y patrimonio cultural / pág. 29

II. LA ANTROPOLOGÍA VISUAL / pág. 41

1.- Definiciones y ámbito de la antropología visual / pág. 43

2.- La antropología visual y los textos / pág. 48

3.- El registro de las manifestaciones orales de la cultura / pág. 57

4.- Las imágenes de la antropología y las imágenes antropológicas / pág. 59

III. LAS IMÁGENES DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL EN LA CULTURA VISUAL / pág. 67

1.- Imagen y cultura / pág. 69

2.- Narrativas documentales de las imágenes de la cultura popular en España antes de 1940 / pág. 85

IV. LAS IMÁGENES DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL EN ESPAÑA 1940-2010 / pág. 115

1.- Contexto y evolución de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en España / pág. 117

2.- Análisis de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en España en torno a sus referentes / pág. 195

2.1.- Análisis de series diacrónicas de imágenes de rituales y actos festivos híbridos y profanos / pág. 195

- El entroido de Laza (Orense) / pág. 197

- El baile de los zancos de Anguiano (La Rioja) / pág. 223

- El colacho de Castrillo de Murcia (Burgos) / pág. 245

- La fiesta del zangarrón de Montamarta (Zamora) / pág. 259

- La Patum de Berga (Barcelona) / pág. 267

- El paso de la hoguera en la noche de San Juan de San Pedro Manrique (Soria) / pág. 283

2.2.- Análisis de series diacrónicas de imágenes de rituales y actos festivos religiosos / pág. 301

- El empalao de Valverde de la Vera (Cáceres) / pág. 303

- La trinidad de Lumbier (Navarra) / pág. 325

- La leyenda de las piedras en Muxía (La Coruña) / pág. 335

- Los picaos de San Vicente de la Sonsierra (La Rioja) / pág. 345

- La Semana Santa en Puente Genil (Córdoba) / pág. 363

- Procesiones de mortajas en Galicia / pág. 385

- La Semana Santa en Bercianos de Aliste (Zamora) / pág. 411

3.- Resultados del análisis de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en España, 1940-2010 / pág. 439

V. CONCLUSIONES FINALES Y PERSPECTIVAS FUTURAS DE LAS IMÁGENES DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL / pág. 559

VI. BIBLIOGRAFÍA / pág. 595

TOMO ANEXOS

ANEXO I

Imágenes de las publicaciones periódicas de antropología y etnografía (páginas con imágenes digitalizadas: hojas índices en soporte papel y archivos en CD)

- Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. Consejo Superior de Investigaciones Científicas-CSIC
- Etnografía Española. Ministerio de Cultura
- Fundamentos de Antropología. Instituto Ángel Ganivet- Diputación de Granada
- Narria. Estudio de Artes y Costumbres Populares. Universidad Autónoma de Madrid

Imágenes del Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular (Páginas con imágenes digitalizadas: hojas índices en soporte de papel y archivos en CD)

- Certamen Nacional de Fotografía sobre Artesanías, Tradiciones y Costumbres, 1ª etapa: 1984-1990 / Certamen Nacional sobre Artes y tradiciones Populares, 2ª etapa: 2001-2010

ANEXO II

Cuadros informativos sobre el patrimonio cultural inmaterial de España en diferentes soportes (virtuales y en papel): recursos iconográficos, contenidos, agentes emisores, y receptores, usos y canales de participación e interacción

- Publicaciones periódicas de antropología y etnografía (impresas y digitales)
- Catálogos del Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular
- Portales y páginas web con imágenes del PCI internacionales, nacionales y por autonomías

ANEXO III

Normativas internacionales y nacionales en materia de patrimonio cultural inmaterial

- Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial, 2003 / en CD
- Plan Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial, 2011 / en CD

Presentación

Desde las primeras búsquedas y registros de imágenes de la cultura popular que realicé en la biblioteca del museo de Antropología y, posteriormente, en la del museo del Traje, han pasado ya prácticamente seis años. Durante este tiempo he alternado las distintas facetas de la vida con la inmersión en el universo de las imágenes antropológicas, alentada y asistida en todo momento por mi director de tesis, el profesor Dr. Antonio Muñoz Carrión, que tuvo el gran acierto de sugerirme este fascinante ámbito exploratorio y la clarividencia de proponerme enmarcar esta investigación en el territorio del patrimonio cultural inmaterial, cuando en España todavía era un concepto en boca de unos pocos expertos como él, que se asomaban a la ventana internacional de la UNESCO para observar y reflexionar sobre lo que allí acontecía en torno a la acuciante necesidad de protección y conservación de las vulnerables obras de la cultura viva.

El resto de la historia de la elaboración de esta tesis encierra coincidencias que considero son muy significativas. Inscribí esta investigación en la Facultad de Bellas Artes de la UCM el año 2006, año en que fue ratificada por la unanimidad de los treinta estados miembros de la UNESCO y puesta en vigor, *la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*

de 2003. La doy por terminada en otoño del 2011, justo en las fechas en la que se acaba de aprobar en España el *Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Es muy gratificante comprobar cómo esta investigación, que nació con una clara vocación transdisciplinar en el seno de la Facultad de Bellas Artes, enraizada en los ámbitos de la Cultura Visual y de las Ciencias Sociales, ha ido encajando de esta manera tan sincrónica con los acontecimientos que se han tejido alrededor del patrimonio inmaterial, no solo en el plano teórico, sino en el normativo y, por lo tanto, en el del territorio de las acciones de protección. Espero que estas felices confluencias vaticinen una creciente y fructífera contribución de las imágenes de la cultura popular al conocimiento y a la conservación del patrimonio cultural inmaterial de nuestro país.

Un país, que siempre ha gozado de una rica cultura viva, protagonizada por múltiples formas de creación colectiva y maneras de hacer tradicionales, que se continúan recreando y transmitiendo oralmente de generación en generación. Son miles las fiestas populares, los ritos y las celebraciones de diversa índole que tienen lugar de manera periódica durante todo el ciclo anual en el territorio español. Son muy numerosas también las formas y los usos de expresión artesanal. Pero toda esta riqueza cultural de ámbito popular, en un mundo cada vez más globalizado y de carácter predominantemente urbano, como el nuestro, está condenada a desaparecer sin más, en algunos

casos, y en otros a crecer y a transformarse en espectáculo de sí mismas; proyectando sus objetivos hacia el turismo y a los medios de comunicación de masas, y convirtiéndose en objeto de atracción de foráneos perdiendo así su cualidad esencial y, por lo tanto, su función originaria de recreación para la comunidad. Si bien es cierto que el público visitante siempre ha formado parte de la vida popular, no es menos cierto que hoy el turismo de carácter masivo, al convertirse en una importante fuente de ingresos, puede trocar la manifestación de la tradición en un producto más de consumo.

Las expresiones de la cultura popular son complejas y frágiles, y preservarlas y conservarlas es una tarea muy delicada y difícil en la que intervienen agentes muy diversos. Además de los protagonistas de las obras y manifestaciones, entran en juego factores como son las voluntades políticas, las normativas y las leyes, el desarrollo de las mismas mediante la gestión técnica, etc. Asistimos, durante la última década, a una creciente voz de alarma a nivel mundial que pone en alerta sobre la necesidad de salvaguardia y protección de las obras y expresiones inmateriales de la cultura popular. De la preocupación exclusiva, por el patrimonio arqueológico y arquitectónico, es decir, por el patrimonio cultural material, hemos pasado al interés presente por el que se ha convenido denominar **patrimonio cultural inmaterial**, hasta ahora también llamado patrimonio etnográfico. Este interés ha ido sufriendo una gran intensificación internacional

que se ha materializado con el progresivo desarrollo de un gran marco normativo legal al respecto acometido desde la UNESCO, que ha generado como consecuencia la necesidad de revisión y la puesta en vigor de reglamentación nueva en nuestro país, tanto a nivel nacional¹, como desde las diferentes comunidades autónomas. Si bien hasta hace una década, la preocupación y el estudio por el patrimonio etnográfico, en España y en el exterior, residía en el ámbito de la antropología y la etnografía, a partir de entonces no han parado de surgir voluntades políticas y, por ende, acciones y gestiones institucionales en distintas direcciones, dirigidas a la intervención en materia de preservación y conservación de las manifestaciones de nuestro patrimonio cultural inmaterial. Desarrollarlas bajo las pautas de la UNESCO y, sobre todo, regularizarlas y coordinarlas, es el gran reto al que se enfrenta nuestro país, junto al resto de los estados miembros, durante la segunda década del siglo XXI. Con esa intención y bajo ese marco se ha confeccionado el recién aprobado *Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*, al que me he referido anteriormente.

Como base de este proceso de acciones y prácticas, y paralelamente a él, se hace imprescindible una profunda labor de estudio e investigación, por parte de la comunidad científica,

¹ En España está en vigor la *Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español*. En enero del año siguiente, fue aprobado el *Real Decreto 111/1986* que desarrolló parcialmente la ley.

que aborde los diferentes aspectos que constituyen y atañan a nuestro patrimonio cultural inmaterial. La misma UNESCO, en el artículo 13 de la vigente *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, establece este objetivo: **“fomentar los estudios científicos, técnicos y artísticos, así como metodologías de investigación, para la salvaguardia eficaz del patrimonio inmaterial y en particular del patrimonio cultural que se encuentre en peligro”**. Una buena tarea de investigación en este ámbito, supone una cimentación firme sobre la que proceder, desde la premisa de un conocimiento profundo del patrimonio cultural inmaterial y por lo tanto de las necesidades reales y necesarias a la hora de poner en marcha buenas prácticas para su conservación y salvaguardia.

Aunque desde el punto de vista teórico muchas de las manifestaciones inmateriales de nuestra cultura popular han sido y son en la actualidad estudiadas por la antropología y por la etnografía, hay asuntos aledaños situados en los intersticios entre disciplinas que aún no se han estudiado y que pueden proporcionar conocimientos muy útiles y aportar luz a la comprensión de la complejidad de nuestro patrimonio cultural inmaterial. Con esta vocación nació esta investigación cuyo objeto de estudio no son los fenómenos de la cultura inmaterial en sí, sino sus representaciones visuales. **En un contexto cultural como el nuestro, en el que todo se registra visualmente, se hace necesario profundizar en el estudio de las imágenes de la cultura**

popular, para que éstas cumplan el papel de herramientas documentadoras eficaces y contribuyan activamente a la protección y conservación del patrimonio cultural inmaterial.

La investigación parte de la evidencia del gran caudal de fuentes visuales referenciadas en multitud de aspectos de la cultura popular sobre las que no se ha realizado ningún estudio precedente. Innumerables escenas del patrimonio cultural inmaterial han sido plasmadas en imágenes; infinidad de fotografías, de dibujos, de grabados y de pinturas han ido representando aspectos de lo que denominamos patrimonio cultural inmaterial. En muchos casos, estas imágenes han servido de ilustración y de acompañamiento de los estudios e investigaciones etnográficas y no se ha cuestionado, sobre todo en el caso de la fotografía, su carácter supuestamente objetivo, cuasi notarial; sin embargo, no han sido estudiadas como elementos en sí mismas. Elementos, cuya naturaleza específica puede aportar muchos indicios para profundizar en el conocimiento, no solo del patrimonio cultural inmaterial representado, sino, y más importante, de las maneras mediante las que se ha ido representando ese patrimonio, de los discursos visuales que se han ido produciendo desde las subjetividades colectivas que determinan las miradas de cada época, provocadas siempre por las circunstancias del contexto ideológico, social, político y cultural y por las posibilidades técnicas de realización y difusión de las imágenes.

Afortunadamente, son cada vez más numerosos los estudios que abundan en los diferentes ámbitos de nuestra cultura visual. En una realidad en la que la capacidad de producir imágenes, de reproducirlas y de difundirlas es cada vez más prolífica y crece día a día exponencialmente, se hace imprescindible el acercamiento científico a las imágenes desde las diferentes facetas del espectro académico. Si bien es cierto que los estudios de la cultura visual viven una etapa de gran introspección y desarrollo en el ámbito que nos ocupa, sobre todo desde la antropología visual, no es menos cierta la necesidad de emprender investigaciones en un ámbito específico que aún no ha sido abordado de manera específica como es el que nos ocupa en esta tesis doctoral: **el ámbito de las imágenes a través de las cuales conocemos, valoramos y documentamos el patrimonio cultural inmaterial.**

Objeto de estudio

La evolución de la mirada en los enunciados visuales del patrimonio cultural inmaterial en España desde la posguerra española, en la década de los 40 del siglo XX, hasta nuestros días. El proceso de evolución y las transformaciones de las estrategias visuales de los discursos de las imágenes: desde modos autoritarios (monólogos desde las voces de autoridad), hacia formas participativas, públicas y democráticas (basadas en

el diálogo, en el encuentro y en el mestizaje) de producción, difusión y acceso a la documentación visual de la cultura popular.

Hipótesis

El estudio de la evolución de las estrategias comunicativas de representación visual de las que se han servido los distintos agentes implicados², desde diversos ámbitos, en la acción y transmisión, investigación, preservación y conservación, y difusión del patrimonio cultural inmaterial en España durante el periodo de 1940 a 2010³, visto desde el contexto general de las representaciones visuales de nuestro sistema cultural, aportará nuevas perspectivas y buenas prácticas en las formas de uso de las imágenes en espacios dialógicos de carácter colaborativo que contribuyan a su comprensión y a su salvaguarda y protección.

² Antropólogos, fotógrafos interesados en la cultura popular, fotoperiodistas, protagonistas de las obras culturales, técnicos y gestores de la cultura, etc.

³ El periodo elegido es un periodo lo suficientemente amplio y significativo como para detectar la gran evolución y los cambios en la formas de representación visual de la cultura popular desde la década de los 40, marcada por la posguerra española, hasta nuestros días.

Objetivos

OBJETIVO 1.- Plantear las bases conceptuales en torno al significado de la memoria colectiva y del patrimonio cultural inmaterial desde una concepción totalizadora de la cultura y, por lo tanto, de su legado.

OBJETIVO 2.- Postular, desde el ámbito de la antropología visual, el uso de las fuentes visuales como objetos hermenéuticos que contribuyan a un conocimiento de la cultura popular de carácter holístico e implementar el uso de la imagen en espacios dialógicos que favorezcan la construcción colectiva de conocimiento y la participación activa en la preservación y salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial.

OBJETIVO 3.- Emplazar a las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en relación al sistema de imágenes de la cultura visual occidental generada desde el Renacimiento, caracterizada por la representación perspectiva, y poner de manifiesto que las fuentes documentales de la cultura popular son fruto de las miradas ideológicas imperantes en cada momento. Trazar un marco panorámico de las narrativas visuales de la cultura popular, del siglo XIX y principios del XX, más paradigmáticas y que más influencia han tenido posteriormente.

OBJETIVO 4.- Dibujar la línea evolutiva ideológica de los discursos visuales del patrimonio cultural inmaterial, de 1940 a 2010, desde los diferentes ámbitos institucionales y de poder.

OBJETIVO 5.- Hacer un diagnóstico de la evolución de la naturaleza comunicativa de los discursos visuales sobre patrimonio cultural inmaterial, desde 1940 a 2010, estimando, tanto su carácter como la transformación de los soportes, los agentes productores y receptores y los usos.

OBJETIVO 6.- Hacer valoraciones de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial atendiendo y profundizando en las diferentes facetas analizadas.

OBJETIVO ESPECÍFICO 6.1.- Hacer una estimación de los diferentes papeles, de paralelismo y/o complementariedad, que han jugado los textos escritos junto a las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en las distintas publicaciones analizadas.

OBJETIVO ESPECÍFICO 6.2.- Considerar las diferentes naturalezas de las imágenes, contemplar sus características y hacer una valoración de la presencia y del papel que han cumplido el dibujo y la fotografía en las representaciones del patrimonio cultural inmaterial estudiadas.

OBJETIVO ESPECÍFICO 6.3.- Especificar las particularidades de la imagen fotográfica y definir los aspectos que la hacen apropiada para representar visualmente el patrimonio cultural inmaterial. Señalar los hitos técnicos fotográficos más relevantes del periodo estudiado.

OBJETIVO ESPECÍFICO 6.4.- Examinar el uso que se ha hecho, durante el periodo estudiado, de la fotografía en blanco y negro en color, y definir las particularidades de que aporta cada tipo de registro a la representación fotográfica del patrimonio cultural inmaterial.

OBJETIVO ESPECÍFICO 6.5.- Profundizar en la configuración de los textos visuales, analizando el papel que han cumplido de las imágenes únicas y las series de imágenes.

OBJETIVO 7.- Profundizar y valorar las estrategias que han adoptado los productores de imágenes del patrimonio cultural inmaterial atendiendo y diferenciando los diversos aspectos relacionados con los sistemas de contenido.

OBJETIVO 8.- Profundizar y valorar las estrategias que han adoptado los productores de imágenes del patrimonio cultural

inmaterial atendiendo y diferenciando los diversos aspectos relacionados con los sistemas de expresión.

Ámbitos de trabajo

La investigación está concebida desde el ámbito transdisciplinar de los estudios antropológicos, etnográficos y de la historia de la cultura; de la comunicación; de las políticas y de la gestión del patrimonio cultural inmaterial; así como de los estudios visuales y de la antropología visual.

Metodología

El procedimiento adoptado para abordar el objeto de estudio de la investigación tiene un carácter eminentemente cualitativo analítico-interpretativo, y ha sido diseñado específicamente para la misma, ya que al no haber precedentes de investigaciones similares en torno a representaciones visuales del patrimonio cultural inmaterial, no hay tampoco pautas metodológicas específicas a las que someter los elementos que conforman dicho objeto de estudio.

Otra de las especificidades de la investigación es que se desarrolla desde niveles de contextos amplios y generales, para ir desembocando en niveles particulares y específicos de análisis e interpretación de los enunciados visuales concretos de manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial recogidos en la muestra analizada.

En primer lugar, la investigación parte de la premisa de la necesidad de acudir a reflexiones teóricas, de varios autores procedentes de distintos campos, que lleven a una ponderación previa sobre los principales motivos colectivos profundos por los que la salvaguardia y protección del patrimonio cultural inmaterial es hoy motivo de preocupación y acción colectiva. Así, podemos hablar de una **primera fase**, en la que se traza el mapa general en torno a la concepción de

cultura, memoria y al patrimonio en nuestra sociedad actual, basada en los principales y recientes estudios y reflexiones de la antropología, de la historia de la cultura, del patrimonio cultural inmaterial y de la cultura popular. Posturas clásicas dentro de la antropología como la de Mauss, o posmodernas como la de Geertz o Clifford; estudios clásicos en torno a la memoria colectiva como los de Halbwachs o los últimos de Candau; de la historia de la cultura como los de Burke; de comunicólogos como Ong o Goody y Watt; y de la proxémica como los de Hall y Augé, entre otros, marcan la bases conceptuales del enfoque fundamental de esta tesis de clara vocación transdisciplinar y abordada desde la idea de complejidad que suscriben y proponen autores como Morin (2004).

La **segunda fase** aterriza ya en el ámbito específico de las imágenes. La investigación penetra en la mirada “científica”, de los agentes expertos estudiosos de la cultura popular, como son los antropólogos y los etnógrafos. Se adentra en la definición y en el ámbito de estudio de la antropología visual, para abordar posteriormente las buenas formas de documentar con imágenes el patrimonio inmaterial. El uso del material visual realizado en el campo de la antropología y/o apropiado de otros ámbitos, y la relación de las imágenes y los textos en el trabajo antropológico, configuran otros aspectos sobre los que abunda la investigación.

Posteriormente explora en el origen de las manifestaciones gráficas humanas recopilando ejemplos significativos de expresiones icónicas de diversa naturaleza de nuestra cultura visual occidental, para desentrañar las distintas miradas sobre las que han sido realizadas. Una recopilación y selección diacrónica de imágenes referenciadas en costumbres y tradiciones populares; que van desde las primeras manifestaciones pictóricas rupestres, hasta las pinturas costumbristas españolas de Goya, de Gutiérrez Solana o de Sorolla, pasando por las obras de Bruegel, El Bosco, Millet o Ensor, son el material de análisis interpretativo de esta fase en la que se trazan los grandes rasgos estilísticos que configuran el contexto cultural visual y determinan la evolución de la visión hacia “el otro” y a la cultura popular en nuestra cosmología visual.

La **tercera fase** constituye el eje central de la investigación. En ella se acomete un amplio recorrido por las siete décadas del periodo estudiado, -de 1940 a 2010-, examinando el contenido visual de las distintas publicaciones consultadas y teniendo en cuenta la evolución del contexto social, político, ideológico y cultural en que han sido producidas; para posteriormente proceder al análisis interpretativo específico de las imágenes del Patrimonio Cultural Inmaterial en España desde 1940 hasta 2010, agrupadas por series diacrónicas, en torno a referentes concretos.

Las funciones que han desempeñado las imágenes que han representado el patrimonio inmaterial de España desde la década de los años cuarenta del siglo pasado hasta nuestros días han sido muchas. Los agentes que las han producido y los destinatarios para los que han sido creadas han sido distintos. Múltiples y heterogéneos han sido asimismo los canales y soportes sobre los que han sido difundidas. Consciente de este panorama, extenso y variado, al que se enfrenta este análisis, he adoptado una mirada amplia y multidireccional, capaz de abarcar el conjunto de las distintas manifestaciones visuales que se han venido dando en torno a las diferentes facetas de la cultura popular. Para ello he procedido a la selección y a la consulta de diferentes tipos de publicaciones:

- publicaciones periódicas académicas especializadas en antropología y etnografía,
- reportajes antropológicos y series fotográficas de fotógrafos españoles y extranjeros procedentes de archivos, revistas ilustradas, libros fotográficos de autor, etc.,
- publicaciones visuales sobre ritos y festejos populares,
- guías turísticas específicas y enciclopedias monográficas sobre fiestas,
- catálogos de certámenes de fotografía sobre cultura popular.

- páginas web sobre manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial con imágenes.

Las publicaciones periódicas académicas de antropología y **etnografía** son vehículos fundamentales de confluencia de conocimientos y de plasmación y transmisión del trabajo antropológico. La vocación de constancia y la periodicidad de este formato editorial, permite que el laborioso trabajo de la comunidad científica se vaya atesorando con el tiempo, de manera casi artesanal, hasta formar un terreno fuerte y compacto capaz de contener en sí mismo un potencial muy valioso para la investigación en general y para el estudio que nos ocupa, en particular. La revista, al ser versátil, tiene la facilidad de retroalimentar su contenido de forma más continuada y de modo más ágil y sistemático de lo que lo hacen otro tipo de publicaciones, cuyos formatos son más heterogéneos y sus tiempos de evolución más largos e irregulares. Todas las revistas consultadas son de tirada regular, de ámbito nacional y cuentan con una trayectoria significativa en el tiempo. Están, además, todas ellas editadas por instituciones de ámbito científico y cultural y por diferentes universidades. He examinado principalmente publicaciones en papel, pero también he incluido en la muestra de análisis las revistas *online*, además de las que mantienen el formato impreso y, de forma progresiva y paralela, han ido adoptado el electrónico. Un dato muy sintomático y significativo del panorama con el que se enfrenta

esta investigación, es el de que todas las revistas académicas de antropología activas incluyen el texto como único vehículo de comunicación en sus artículos, notas y reseñas.

He consultado, asimismo, diversos **reportajes antropológicos y series fotográficas de fotógrafos españoles y extranjeros procedentes de archivos, revistas ilustradas, libros fotográficos de autor, etc.**, e incluidos en la muestra, ya que constituyen una gran fuente de manifestaciones visuales en torno a la cultura popular, muy heterogénea, en la que se dan gran variedad de propuestas estilísticas en la configuración de los enunciados visuales así como diversidad de formatos editoriales.

He tenido en cuenta, también, a la hora de la consulta y de la elaboración de la muestra las **publicaciones visuales sobre ritos y festejos populares**. Se trata de publicaciones de carácter monográfico que se acercan a las temáticas de una forma predominantemente visual.

Otros materiales visuales analizados provienen de las numerosas guías **turísticas específicas y de las enciclopedias monográficas sobre fiestas**, que se comienzan a publicar desde la década de los años 80 hasta nuestros días, y los **catálogos de certámenes de fotografía sobre cultura popular** que realiza el Ministerio de Cultura y que muestran el resultado de lo que nació en 1983 como *Certamen Nacional de Fotografía sobre Artesanía*,

Tradiciones y Costumbres de los Pueblos de España y que hoy recibe el nombre de *Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular*. También he explorado la red, dada la cada vez mayor proliferación en la publicación de enunciados visuales referenciados en aspectos diversos de la cultura visual, en diferentes **páginas web** de instituciones, asociaciones y colectivos de diversa índole.

Registros fotográficos de la muestra y organización de las imágenes: la muestra

Con la pretensión de unificar criterios de análisis y aplicarlos de manera sistemática, en lo que se refiere a las publicaciones en papel, tanto a revistas, como a libros o a guías, he procedido al examen de cada uno de los ejemplares de las publicaciones realizando tomas fotográficas digitales de los seleccionados, de la portada, el índice y de cada página o par de páginas en las que aparece información gráfica –tanto si se trata de dibujos, como de mapas, grabados o fotografías-. El registro fotográfico de las páginas completas, permite tener en cuenta y dimensionar las imágenes dentro del contexto de publicación en el que están inscritas y valorar con mayor perspectiva aspectos relacionados con las interacciones imágenes-revista e imágenes-texto. Las imágenes que constituyen la muestra han sido

tomadas, asimismo, teniendo en cuenta la serie, el conjunto o el reportaje al que pertenecen, siempre que no se trate de imágenes únicas, que también se dan en muchos casos dentro de las publicaciones seleccionadas.

Además de esta disposición de los archivos digitales, he realizado un dossier con hojas índice de una parte que considero muy significativa de la muestra en versión digital, pero también en papel⁴. En ellas se incorporan la fotografía de la portada y las miniaturas de las dobles páginas que contienen imágenes de cada número de la publicación. Se trata de aportar datos visuales inmediatos que nos permitan acercarnos de manera especulativa a las primeras valoraciones en cuanto a: cantidad de páginas con imágenes, densidad de las mismas, tipos de imágenes –dibujos, fotografías, grabados o mapas-, color, blanco y negro, relaciones imagen-texto, etc.

Las hojas índice –tamaño A4- con las miniaturas, hacen posible reunir un material muy relevante de la muestra en una anexo amplio, pero manejable y útil para las consultas generales. El conjunto del material de la muestra, normalizado y organizado en torno a las hojas índice me ha facilitado la confección de las series diacrónicas de imágenes, ejes de esta investigación.

⁴ En el Anexo I de la investigación se incluyen las hojas índice de las publicaciones periódicas científicas y de los catálogos del Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular.

Permite además hacer recorridos diversos por las imágenes de las publicaciones e identificar de manera rápida los referentes, teniendo en cuenta los períodos de publicación.

Para la selección de la muestra he tenido en cuenta imágenes fijas de distintas naturalezas: dibujos, reproducciones de grabados, algunos mapas y, sobre todo, fotografías, tanto en blanco y negro como en color. Salvando las distancias entre los diferentes tipos de imágenes, todas ellas, han contribuido a dar cuenta gráfica del patrimonio cultural inmaterial, aportando sus especificidades y enriqueciendo con ello el repertorio visual. Aunque la fotografía, predomina sobre los demás tipos de imágenes exploradas y seleccionadas para la investigación, es importante considerar las demás, ya que, si no en número, cualitativamente aportan al análisis aspectos y matices específicos muy relevantes, tanto a la hora de tener en cuenta su papel a lo largo del tiempo analizado, como a la hora de prever y trazar retos para el futuro. Un futuro en el que las nuevas tecnologías ofrecen posibilidades cada vez mayores de reunir, transformar y transmutar imágenes de diferentes naturalezas, como veremos detenidamente en estas páginas.

Confección y análisis interpretativo de series diacrónicas en torno a diferentes referentes del patrimonio cultural inmaterial

Tras la recopilación de imágenes he elaborado **tablas o series de carácter diacrónico**, con las imágenes organizadas cronológicamente por fechas de publicación, de tal manera que se puedan apreciar **las trayectorias en el tiempo de representación visual que han sufrido actos festivos concretos, técnicas artesanales específicas, o construcciones u objetos tradicionales**. La intención es ofrecer una secuencia diacrónica, y a la vez presentar las imágenes de la muestra de forma sincrónica para facilitar los distintos tipos de lectura de imágenes: la lectura panorámica, la evolutiva, la específica, la comparativa, etc. La homogeneización de los formatos y la incorporación a tablas gráficas inciden en este sentido.

Las tablas o series de imágenes la he elaborado a partir de la coincidencia y evolución de **referentes del patrimonio cultural inmaterial señalados por la UNESCO: rituales y actos festivos híbridos y profanos y religiosos**.

Las series de **rituales y actos festivos profanos** incluyen imágenes de los **carnavales gallegos, concretamente del entroido de Laza en Orense, del paso de la hoguera de la noche de San Juan en**

San Pedro Manrique en Soria, del baile de los zancos en Anguiano en la Rioja, del colacho de Castrillo de Murcia en Burgos, de la Patum de Berga en Barcelona y de la fiesta del zangarrón en Montamarta en Zamora.

Las series diacrónicas sobre rituales y actos festivos religiosos recogen las imágenes del periodo estudiado de las procesiones de ataúdes en Galicia, El Empalao en Valverde de la Vera en Cáceres, la Semana Santa en Puente Genil, de la de Bercianos de Aliste en Zamora, de la Trinidad de Lumbier en Navarra y de la leyenda de las piedras en Muxía en la Coruña.

Los análisis interpretativos de texto se han ido llevando a cabo pormenorizadamente sobre la lectura de las imágenes o/y las series o conjuntos de imágenes de cada tabla diacrónica de manera cronológica. Se han realizado de manera exhaustiva, en cada caso, incidiendo en los aspectos estilísticos y formales, así como en los contextos de publicación, en los agentes de producción, en los soportes y en los canales, y en las características técnicas de registro de la imagen.

Los anexos incluidos en la investigación constan de materiales como las hojas índice, anteriormente descritas, o la recopilación de textos normativos en torno al patrimonio. Se plantean y se incluyen en estos apartados como material de ampliación y de consulta y como fuentes de documentación y para futuras

investigaciones que sigan profundizando en el ámbito visual del patrimonio cultural inmaterial.

Introducción

Aunque el uso del término patrimonio cultural inmaterial es muy reciente, como lo es también la preocupación política e institucional por preservar, salvaguardar y conservar sus manifestaciones; la cultura popular es tan antigua como el hombre e inherente a la existencia de las sociedades humanas. Las representaciones visuales de estas manifestaciones se producen de manera muy temprana. El hombre, como veremos a lo largo de esta investigación, se ha auto-representado visualmente en escenas de su vida cotidiana y ha descrito gráficamente sus acciones y su entorno, desde fases muy precoces de su existencia, a través de distintas técnicas de representación. Mediante diferentes productos visuales, el ser humano ha ido plasmando su cosmología, por lo tanto su cultura inmaterial y su cultura material, y ha ido dando figuración a su concepción del mundo, a su pensamiento y a su ideología. Estudiar las imágenes del patrimonio cultural inmaterial, por lo tanto, no es solamente escrutar y sacar conclusiones sobre los referentes de las representaciones gráficas y fotográficas de la cultura popular, sino que supone adentrarse en las maneras de ver el mundo, en los modos de pensar imperantes en cada momento y en las formas de plasmarlo desde las diversas culturas y coyunturas históricas.

Esta investigación realiza, en **la primera parte**, una reflexión sobre los motivos de fondo, la trayectoria y los conceptos que llevan a una sociedad como la nuestra a establecer, como una de las labores prioritarias, la salvaguardia y conservación, no sólo de su patrimonio cultural material -de los yacimientos arqueológicos, de los arquitectónicos y de los objetos-, como ha venido siendo desde hace más de un siglo, sino de los aspectos inmateriales de las manifestaciones culturales populares, inherentes e inseparables, por otra parte, de los contextos materiales y de los objetos que les son propios. Es por ello que, aunque esta investigación aborda los referentes del patrimonio cultural inmaterial como objeto medular de estudio, parte de la indivisibilidad de las expresiones materiales e inmateriales de la cultura e incorpora los referentes de la cultura material de manera intrínseca a los de la cultura inmaterial en todo su análisis, con el fin de atenuar la dicotomía provocada por el uso de estos términos clasificatorios.

Trazado, en la primera parte de la investigación, el marco que abunda en los conceptos fundamentales, **la segunda parte** se adentra de lleno en las imágenes de este patrimonio cultural inmaterial, centrándose en las representaciones visuales de la vida popular, de las costumbres y de los ritos que ha producido occidente. La coincidencia en el tiempo de la aparición de la fotografía y el desarrollo inicial de la antropología abrió un nuevo campo en la producción y en el uso de las imágenes de la

cultura popular con fines científicos. Las representaciones gráficas y fotográficas fueron incorporándose progresivamente como herramientas a los estudios de “otros pueblos” y de “otras culturas” de los profesionales de la antropología y la etnografía. A pesar de que hubo un uso temprano de las imágenes por parte de los etnógrafos y antropólogos, el desarrollo de la antropología visual, como espacio de producción y estudio específico de las imágenes de la cultura popular, es muy reciente, y muchos de sus planteamientos sirven de apoyo a esta investigación como queda explícito durante todo su desarrollo.

La tercera parte es un breve esbozo de la evolución de las representaciones gráficas de la cultura visual occidental, que da cuenta de los códigos esenciales y de algunas de las premisas formales relevantes sobre las que se han ido construyendo las imágenes en nuestra cultura y de la importancia de conocer tales premisas o códigos para poder descifrarlos y así poder hacer lecturas adecuadas que entiendan los referentes, no solo como meras representaciones figurativas descriptoras, sino como indicadores de una manera de pensar y de concebir la vida y, por ende, la propia cultura popular. Una cuestión estilística fundamental en nuestra cultura visual desde el Renacimiento, como la construcción perspectiva de las imágenes, nos ha llevado a ocultar, detrás de la gran analogía entre las representaciones y los objetos y las escenas representadas, toda

un procedimiento de proyectar una visión particular y antropocéntrica del mundo enfatizada y llevada a sus últimas consecuencias desde el siglo XIX por el gran parecido a la realidad de las representaciones fotográficas.

La cuarta parte de esta investigación, que constituye el apartado central de análisis de la misma, pone el foco en las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en España desde 1940 hasta 2010. La circunscripción geográfica del estudio a nuestro país y la determinación de un periodo de tiempo significativo y lo suficientemente amplio como para dar cuenta de la evolución que han sufrido estas imágenes, han sido los primeros parámetros que se establecieron para el análisis. Un recorrido exhaustivo por el contexto político y social, y por la evolución de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en España, desde el final de la guerra civil hasta el año 2010, dibuja el gran panorama diacrónico del análisis. El proceso histórico que ha sufrido nuestro país, los principales acontecimientos acaecidos en cada década, y los avances técnicos en las formas de producción, divulgación y recepción de las imágenes, son elementos esenciales que han influido y han condicionado en cada momento los derroteros por los que han ido transcurriendo los registros visuales de nuestra cultura popular.

El final de la Guerra Civil Española, marcó el inicio del periodo franquista caracterizado por el uso propagandístico de las

imágenes y, muy especialmente, de la imagen de contenido etnográfico. El régimen se sirvió de producciones gráficas realizadas bajo las fórmulas estilísticas *pictorialistas* de corte folklorista, para disfrazar el gran atraso en el que quedó sumido el país, en todos los sentidos. Los discursos autoritarios de la imagen, de carácter monológico, quedaron patentes en este periodo de dictadura política y no empezaron a cambiar su talante hasta que, con muchas dificultades, a partir de los años 50, empezaron a irrumpir nuevas miradas, primero desde el exterior y después desde nuestro propio país. Estas nuevas formas de representar, de fotografiar la realidad de la vida popular de nuestros pueblos, ligadas al fotoperiodismo e inspiradas en el neorrealismo italiano, se dieron a conocer a través de revistas ilustradas internacionales, censuradas en nuestro país, y de libros fotográficos. La imagen etnográfica de carácter más técnico, constituida por los dibujos y las fotografías de las que se servían los antropólogos para sus estudios, sin embargo, quedaba suscrita al ámbito de las escasas revistas de antropología que se publicaban en la época con carácter académico. Pero en estas publicaciones, tenía preponderancia el texto escrito sobre las imágenes, que en la mayor parte de los casos funcionaban con carácter de ilustración.

El final de la dictadura marcó un cambio radical en la dirección de las políticas y de la vida del país. El sistema democrático empezó generar desde las instituciones plataformas de

participación en forma de certámenes en las que los ciudadanos podían contribuir con sus producciones fotográficas de la cultura popular. Si hasta entonces los productores de imágenes de la cultura popular habían sido principalmente los etnógrafos y los fotógrafos profesionales, a partir de los años 80, las posibilidades técnicas de producción de imágenes se fueron ampliando exponencialmente y empezaron a surgir fotógrafos aficionados que divulgaron sus imágenes a través de los nuevos cauces de participación. El gran incremento de viajeros y el desarrollo del interés por las manifestaciones de la cultura popular fueron dando lugar a la proliferación de publicaciones en forma de guías turísticas específicas, además de provocar un aumento en los libros fotográficos de autor dedicados a estos referentes. Los medios de comunicación de masas, también irrumpieron en las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial. En la actualidad, la divulgación de ritos y costumbres por este tipo de medios, de carácter eminentemente monológico, se ha hecho extensiva, generando cambios en el comportamiento de los protagonistas de las obras populares y en los fines de las mismas. La última década está marcada por el desarrollo de la red y de las tecnologías de la información, cuyo carácter eminentemente dialógico rompe con las formas tradicionales de producción y sobre todo con la formas de divulgación, publicación y recepción de imágenes de nuestra cultura popular. No son sólo las páginas institucionales de contenido cultural las que abordan aspectos del patrimonio

cultural inmaterial, sino que los propios colectivos y asociaciones, y los individuos a título personal, han tomado la red para elevar a públicas las imágenes de las manifestaciones de la cultura popular mediante las plataformas web, los blogs, etc. Las posibilidades interactivas de estas plataformas y el gran desarrollo que ha sufrido la imagen digital, están generando formas muy diversas de hipertextos en las que las imágenes fijas y en movimiento conviven junto a los textos. Imágenes fotográficas de archivos públicos y otras, que hasta ahora permanecían en los álbumes privados, son volcadas cada día en la red a título individual o colectivo bajo nuevos modelos de publicación de carácter dinámico.

En lo que se refiere al ámbito académico, la evolución ha sido muy distinta. Desde los años 70 del siglo pasado, y sobre todo durante la década de los 90, encontramos ejemplos de una presencia ascendente de las imágenes en las publicaciones científicas del ámbito de la antropología y de la etnografía, unida a un reconocimiento cada vez mayor de la importancia del discurso de la imagen por parte de los estudiosos de la antropología visual. Sin embargo, a partir del comienzo del siglo XXI se da un importante diacronismo entre estos estudiosos, que siguen profundizando en su labor de investigación y de reivindicación de los textos visuales, y las escasas, casi inexistentes, publicaciones académicas en nuestro país con este tipo contenidos gráficos. A pesar de que actualmente la red ha

abierto nuevas perspectivas de publicación, la academia, en los ámbitos que nos ocupan, aún no ha optado por utilizar los recursos dialógicos que ofrece el hipertexto, y participa online bajo modelos monológicos basados en esencia en las publicaciones tradicionales en las que el discurso de la imagen tiene poca o ninguna presencia.

Tras establecer el contexto y hacer una amplia exploración de la evolución de las imágenes con el referente del patrimonio cultural inmaterial en España durante el periodo indicado se plantea el **análisis**¹ pormenorizado de las mismas a través de la muestra² formada por una selección de las imágenes incluidas en las diferentes publicaciones exploradas³: revistas académicas de antropología, series y reportajes fotográficos de autores españoles y extranjeros procedentes de archivos, revistas ilustradas, libros fotográficos de autor, publicaciones visuales sobre ritos y festejos populares, guías turísticas específicas y enciclopedias monográficas sobre fiestas, catálogos de

¹ Los criterios metodológicos del análisis y la propia metodología están desarrollados en el apartado metodología.

² Como se especifica en la metodología, todas las muestras recogidas digitalmente tienen en cuenta el contexto de publicación de las imágenes (la imagen puesta en página) y las series y reportajes completos que éstas constituyen.

³ La muestra de las imágenes está incluida en el Anexo I de esta tesis doctoral.

certámenes de fotografía sobre cultura popular, páginas web sobre manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial con imágenes, etc. Los comentarios de las tablas o series diacrónicas correspondientes a distintas décadas del mismo ritual o festejo, objeto o construcción, ponen de manifiesto la evolución que han sufrido los discursos visuales durante todo el periodo estudiado.

En el análisis se pormenoriza en los enunciados visuales y en su evolución en el tiempo con la intención de estudiar las diferentes estrategias que han adoptado los agentes que han representado los diversos aspectos del patrimonio cultural inmaterial. Se estudian las imágenes contextualizadas dentro de las múltiples formas de edición y publicación, y en los periodos correspondientes, con el fin de detectar los cambios y las transformaciones, así como las constantes que se han venido dando. Asimismo se analizan los soportes, las distintas formas de representación y las particularidades de la estilística de los enunciados de la imágenes, que proporcionan información muy valiosa sobre cómo se han ido dando los cambios en las miradas, determinados siempre por los aspectos formales que proporcionan las técnicas de representación visual, pero suscitados por las ideas y las maneras de pensar de los distintos periodos abordados. Las conclusiones finales de este análisis y las perspectivas futuras que de él se derivan están recogidas en la **parte quinta** de esta investigación y corroboran la hipótesis

plantada *a priori*: “El estudio de la evolución de las estrategias comunicativas de representación visual de las que se han servido los distintos agentes implicados, desde distintos ámbitos, en la acción y transmisión, investigación, preservación y conservación, y difusión del patrimonio cultural inmaterial en España durante el amplio periodo de 1940 a 2010, contribuirá a generar nuevas perspectivas y buenas prácticas en las formas de uso de las imágenes en discursos dialógicos de carácter participativo, activo e interactivo que contribuyan a su conocimiento, a su salvaguardia y a su protección”.

I

PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

1.- Memoria colectiva y patrimonio
cultural

1.- Memoria colectiva y patrimonio cultural

La concepción de patrimonio cultural ha ido sufriendo un proceso continuo de revisiones, precisiones y ampliaciones. Esta tarea constante, responde a la búsqueda del sentido que le otorga cada momento histórico en función del pensamiento vigente. La noción occidental y moderna de patrimonio tiene su origen en la Ilustración. La idea de una sociedad en progreso continuo, hacía necesario prestar atención a la herencia del pasado (Candau, 2006). La herencia colectiva, que hasta entonces se había transmitido a través del operar propio de la memoria y el olvido de los individuos y de las comunidades, sin mediaciones institucionales ni de agentes externos, tuvo en el patrimonio un nuevo sostén que no dejará de evolucionar hacia las formas de sensibilidad patrimonial tal y como las conocemos hoy. El culto actual al patrimonio y la importancia de la pervivencia del legado cultural, son cada vez objeto de mayor interés en un contexto social en el que imperan cada vez más los cambios y las transformaciones. Un contexto global en el que muchas culturas que han desarrollado especificidades a lo largo de su historia corren el riesgo de desaparecer disolviéndose en el proceso multicultural contemporáneo o por imperativos del desarrollo económico y tecnológico (Muñoz Carrión, 2008).

Memoria, sociedad y patrimonio

Partimos originariamente de una memoria esencialmente ritual, rítmica y creativa: la memoria propia de las culturas orales. Las sociedades orales no tienen textos, por ello tienen la necesidad de producir pensamientos memorables con el fin de retener y recuperar el recuerdo. “Sabes aquello que puedes recordar” (Ong, 1997 pág. 91). A fin de recordar y transmitir, desarrollan distintas estrategias verbales, basadas en pensamientos mnemotécnicos configurados para una rápida repetición oral. Sus expresiones consisten en rutinas orales que están articuladas de manera cadenciosa, basadas en fórmulas y repeticiones. Estos patrones altamente rítmicos están en íntima conexión con el proceso de respiración del cuerpo humano, con la postura y con la simetría bilateral (Jousse cit. Ong). Las formas orales vienen siempre acompañadas de modos de comunicación no verbal, como gestos y entonaciones rítmicas, que complementan y determinan la información transmitida. La articulación y la transmisión del conocimiento, en las culturas orales, se producen mediante las configuraciones entre las palabras y la “vivencia” rítmica de las mismas.

Progresivamente, las sociedades fueron amplificando su memoria a través de la escritura. El pasado se fue incorporando al

presente a través de las extensiones escritas¹ de las sociedades alfabetizadas. Las generaciones cambiaron de actitud hacia la memoria (Burke, 2006 pág. 77), ya no necesitaban ejercitarse en la retención, puesto que ya no era preciso transmitir el recuerdo de forma oral y cíclica, y empezaron a confiar su necesidad de recordar a los registros escritos de naturaleza lineal. Así, la memoria colectiva moderna fue delegando progresivamente la preocupación de recordar en extensiones externas a sí misma. Y operando de la misma manera que los individuos, que han ido relajado su retentiva y encomendado su necesidad de recordar y las tareas del recuerdo, primero, a las anotaciones escritas en cuadernos y agendas de papel y, después, a los nuevos formatos electrónicos capaces de guardar una cantidad infinitamente extensa de datos de naturaleza múltiple. Las sociedades alfabetizadas han ido generando repertorios cada vez mayores, repertorios generados por acumulación que solo pueden ir creciendo, ya que no poseen ningún sistema de eliminación o supresión, ninguna “amnesia estructural” (Goody, y otros, 1997 pág. 73).

¹ Para Edward E.T. Hall el lenguaje hablado es la extensión original primera generación. La lengua hablada es una simbolización de algo que ocurre, ha ocurrido o está en proceso de ocurrir. El lenguaje escrito es una simbolización del lenguaje hablado, es una extensión de segunda generación. “El hombre como extensión” (Hall, 1978 págs. 32-34).

Candau califica la memoria de las sociedades modernas de “memoria registradora porque delega en el archivo la preocupación de recordar por ella” (Candau, 2006 pág. 94). Pensar en la magnitud ilimitada de almacenamiento que hemos ido generando en memorias exteriores a nosotros desde la invención de la imprenta y, de forma más vertiginosa, desde el desarrollo de los sistemas informáticos con su gran capacidad de acopio y archivo, provoca relajo. Todo puede ser registrado y conservado. Pero también, “provoca una actitud mecánica que cumple compulsivamente con su tarea sin preocuparse por el sentido del acto de memoria” (Candau, 2006 pág. 94). Registramos, conservamos pero ¿por qué lo hacemos? ¿Con qué fin? La profusión en el ejercicio de catalogación y preservación de nuestros recuerdos puede, a través de la saturación, ocultarnos el fin de nuestros propósitos. Por ello “la actividad de hacer memoria que no se formule preguntas sobre sus propios fines, que no se inscriba en un proyecto presente, equivale a no recordar nada” (Young cit. Burke; 94).

Se hace necesario, entonces, que ese trabajo con la memoria colectiva que es el patrimonio, se realice a partir de una reflexión y un debate continuo que profundice en las relaciones que las sociedades deben mantener con su pasado desde cada momento presente. En estos términos, la herencia social podrá ser dinámica, como lo es la memoria colectiva, y operar de manera que el recuerdo y el olvido jueguen sus respectivos

papeles como dos caras de la misma moneda que son. Pues no es posible registrar ni recordarlo todo, porque el recuerdo no opera sin que opere también el olvido. El patrimonio, por lo tanto, tiene que actuar como una construcción de la memoria social mediadora, reflexiva y selectiva, que atienda a los procesos de formación social del recuerdo, pero también del olvido y, por lo tanto, que tenga en cuenta, tanto las normas de selección e inclusión, como las de exclusión, supresión o represión que actúan en la propia memoria (Burke, 2006 pág. 69). En este sentido, es necesario identificar y tener muy presentes los principios de preferencia de los elementos a preservar y observar sus procesos y, sobre todo, sus variaciones y cambios en el tiempo, siempre en función de las voluntades y del quehacer de los grupos sociales productores y transmisores y de sus contextos. Porque el legado patrimonial es un legado vivo, un legado que debe de atender y preservar sus propios procesos.

Muchos de los grupos generadores y depositarios de la herencia cultural, participan de la tradición oral. Una tradición que vive intensamente en el presente y que tiene formas propias de transmisión de carácter esencialmente dinámico y homeostático, es decir, una tradición que guarda el equilibrio de su memoria mediante el desprendimiento de los recuerdos que ya no le son pertinentes. El patrimonio cultural, sin embargo, es una construcción de la memoria social que se origina en las culturas

alfabetizadas, que basan su transmisión en formas textuales de carácter fundamentalmente estático, como hemos visto. Pero ¿qué sucede cuando estas formas literales propias de la memoria alfabetizada actúan sobre las formas de memoria activas del legado cultural oral? ¿Qué ocurre cuando la memoria registra y acumula de manera mecánica las expresiones vivas de las culturas orales?

El choque entre estos dos modos de transmisión de la herencia cultural, puede tener como consecuencia la transformación de las expresiones dinámicas y abiertas, propias de la transmisión oral, en expresiones canonizadas y cerradas escritas en “textos expresivos definitivos”. Solamente la atención expresa y el respeto hacia las maneras de transmisión propias de la oralidad, pueden contribuir a la salvaguarda de las expresiones vivas de las culturas. No se trata solamente de salvaguardar las manifestaciones de la herencia cultural, se trata de preservarlas y de conservarlas bajo sus reglas de recreación y transmisión. Tenemos una memoria social en esencia dinámica, generativa, constructiva y creativa, y no debemos dejar que nuestras sofisticadas extensiones² la custodien y la canonicen a consta de convertirla en una memoria textual, registradora, acumulativa y

² Hall afirma también que cuando se ha ido demasiado lejos en el proceso de extensiones de segunda y tercera generación, la extensión de primera generación queda ensombrecida y muchas veces se percibe como si no tuviera estructura.

mecánica, sin más. El dinamismo cultural se basa en principios de continuidad, pero también de cambio. El capital de la memoria colectiva debe ser objeto siempre de actualizaciones y supresiones que la transformen y la enriquezcan de manera permanente, nunca está fosilizado ni terminado, es el fruto de un proceso continuo e inherente a la vida de las propias sociedades.

El patrimonio tiene que operar como una extensión social al servicio de las formas de transmisión de las expresiones culturales, y no al contrario. No hay que confundir entre extensión y proceso (Hall, 1978). La finalidad del patrimonio no es construirse a sí mismo, su objetivo no estriba en la acumulación de un vasto legado, conservado y transmitido de manera mecánica. El patrimonio es un instrumento de salvaguarda de las formas expresivas vivas, por lo tanto es un instrumento al servicio de las maneras de hacer y de los procesos de transmisión de los grupos portadores de la cultura.

La construcción del legado cultural

El patrimonio ha ido hurgando en las representaciones de las culturas para escoger las más reseñables. Pero, ¿cómo y con qué criterios ha ido seleccionando esos elementos del pasado, y no

otros, para incorporarlos a la categoría de objetos patrimoniales? ¿Cuáles fueron los cánones que rigieron en la selección de los primeros objetos para su consideración como piezas patrimoniales?

En el pasado moderno los imperativos de la razón y la fe en el progreso, despedían a sus espaldas un pasado ya acabado cuyo último destino era la contemplación (Gómez Ramos, 2002 pág. 76). Los elementos “materiales” del pasado –los monumentos y los edificios–, por una parte, cumplían con los requisitos necesarios para ser expuestos a esa contemplación e integrados en esa línea progresiva de tiempo y, sobre todo, encajaban y se comportaban de manera dúctil con los requerimientos de una ciencia que, asentada en los principios del positivismo, categorizaba, medía y cuantificaba todo. Así, los primeros objetos patrimonializados, es decir, valorados patrimonialmente como merecedores de alcanzar el rango de soporte de memoria colectiva, fueron las cosas tangibles. Los monumentos y los edificios singulares preconizaron la lista de bienes patrimoniales. Y la arqueología, la arquitectura y la historia del arte fueron las disciplinas orientadoras y ejecutoras de la labor de preservación y conservación, tras las voluntades y directrices ideológicas, políticas y sociales imperantes.

El siglo XIX fue una época de búsqueda de tradiciones nacionales en la que se construyeron monumentos nacionales y

se crearon nuevos rituales. El objetivo era esencialmente justificar el estado-nación. Ya en el siglo XX la conciencia y la idea de patrimonio se fue ampliando, integrando progresivamente nuevos objetos materiales, -tanto muebles como inmuebles-. Los etnógrafos, por su parte, empezaron a prestar atención, de forma paralela, a los objetos materiales de la cultura, ya no solo como elementos aislados, sino como instrumentos incorporados a sus usos y a sus funciones e inseparables de estas. A pesar de ello, no es hasta finales del milenio, cuando comienza a desarrollarse de forma paulatina un interés por los elementos patrimoniales inmateriales, hasta adoptar la concepción actual. Así, al comenzar el segundo milenio, el patrimonio cultural ya no atiende solo a los objetos materiales, como lo había hecho durante mucho tiempo, sino que incorpora los elementos inmateriales, -las tradiciones orales, las lenguas, los cantos, las danzas, los ritos, las celebraciones festivas y las prácticas sociales-, con la intención de cerrar el círculo del universo cultural y atender a los diversos tipos de manifestaciones.

A pesar de que la incorporación del patrimonio inmaterial, supone un paso muy importante hacia la consideración de todos los elementos del patrimonio cultural, no hay que olvidar que los aspectos calificados como patrimoniales se han ido añadiendo de forma sumatoria y no se han estimado de forma integral. Este es un lastre que se va a dejar notar constantemente en los modos de entender el patrimonio y la cultura en general y,

por lo tanto, en las maneras de abordarlo desde aspectos normativos y metodológicos, como iremos viendo. En este sentido, se hace necesario dar un paso definitivo y trabajar sobre una idea de patrimonio totalizadora en la que los objetos patrimoniales no tengan sentido de manera aislada, ni fragmentados, ni fuera de sus contextos sociales, sino incorporados y engranados a los sistemas simbólicos complejos que los generan.

¿Hay una cultura material y otra inmaterial?

El hecho de que inicialmente se haya establecido una consideración hacia los referentes materiales de la cultura y, muy posteriormente, se hayan estimado los inmateriales, responde a una tradición poderosamente instaurada que concibe la cultura como un conjunto de elementos parciales y no como una totalidad. Si concebimos “la cultura como un sistema ordenado de significaciones y de símbolos en cuyos términos tiene lugar la integración social” (Burke, 2005 pág. 29) estamos pensando la cultura en términos holísticos. Es decir, estamos pensando los sistemas culturales como sistemas complejos en los que cada realidad es un todo distinto a las partes que lo componen. Por ello, la división entre patrimonio cultural inmaterial y patrimonio material no parece ser un buen punto de partida si lo que

pretendemos es construir un legado acorde con la idea de que las culturas son entidades integrales no fragmentables. Esta división no responde a motivos meramente formales, sino que tiene una raíz histórica que resulta de la divergencia de las distintas concepciones de cultura que se han venido dando, tanto desde la antropología, como desde otros ámbitos disciplinarios, como iremos señalando.

En el siglo XVIII los pensadores de la Ilustración, añaden nuevas acepciones a las significaciones primarias de la palabra cultura, cuyo concepto hace referencia al aprovechamiento de la tierra. Oponen cultura a naturaleza. La cultura, para ellos, encarnaba el carácter distintivo de la especie humana y suponía el conjunto de los conocimientos adquiridos por las sociedades en las diferentes etapas de su desarrollo.

En 1887, E. B. Tylor da una primera definición de cultura de carácter canónico. Para él la cultura es un “conjunto complejo que abarca los saberes, las creencias, el arte, las costumbres, el derecho, así como toda disposición o uso adquiridos por el hombre viviendo en sociedad” (Tylor, 1977). La concepción de Tylor está en la base de la antropología evolucionista del siglo XIX, de índole fundamentalmente atomista y anti-igualitarista. La inercia de su influencia, todavía se deja notar en el trasfondo de las concepciones fragmentarias a las que me he referido.

Mauss (1971) desde la segunda década del siglo XX, trató de abarcar las realidades culturales en su totalidad. Para ello planteó el concepto de “hecho social total” como un acontecimiento privilegiado en el que una sociedad expone la integridad de las instituciones y de sus representaciones. Un “hecho social”, según él, conlleva siempre dimensiones económicas, religiosas o jurídicas y no puede reducirse a uno solo de esos aspectos. Mauss plantea, además, aprehender al ser humano en su realidad concreta de manera integral, bajo los puntos de vista fisiológico, psicológico y sociológico. Este enfoque supone la consideración de los fenómenos culturales como “fenómenos totales sociales” rompiendo con la idea de la división de los elementos de la cultura en fragmentos elaborados de manera abstracta.

Geertz (2005) en la década de los 70 del siglo XX, se apoya en la tradición fenomenológica, en Wittgenstein y en Max Weber para establecer sus postulados sobre la que denomina “antropología interpretativa”. Acude a las palabras de éste último para referirse a su noción de cultura: “el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido”. Geertz enfatiza el sentido de las tramas culturales a las que alude Weber, denominándolas “urdimbres”. El hombre, según él, es precisamente el animal que más depende de esas “urdimbres”, de esos programas culturales que están fuera de su piel, para ordenar su conducta. La cultura, añade Geertz “se comprende

mejor, no como complejos de esquemas concretos de conducta –costumbres, usanzas, tradiciones, conjuntos de hábitos–, como ha ocurrido en general hasta ahora, sino como una serie de mecanismos de control –planes, recetas, fórmulas, reglas, instrucciones– lo que los ingenieros de computación llaman “programas”– que gobiernan la conducta” (Geertz, 2005 pág. 20) . En la misma década y en el mismo sentido que Geertz, Hall (1978) afirma que toda cultura consiste en un sistema complejo de extensiones.

Augé (2007 pág. 31) define la cultura desde un sentido global y antropológico. La considera como “el conjunto de las relaciones representadas e instituidas, (...) que se dan entre los unos y los otros, en el interior de una determinada configuración cultural (...) y que presentan, por tanto, al mismo tiempo, una dimensión intelectual, simbólica, y una dimensión concreta, histórica y sociológica mediante la cual se desarrolla su puesta en práctica”. Augé tiene en cuenta distintas facetas relacionales de la cultura, pero lejos de presentarlas como fragmentos, las plantea como dimensiones de un mismo sistema de relaciones insertas en una determinada conformación cultural.

Ya consideremos la cultura como “trama de significación”, como “urdimbre”, como “programas que gobiernan la conducta”, como “sistema complejo de extensiones” o como “conjunto de relaciones representadas e instituidas” lo que es obvio es que

no podemos dividirla ni subdividirla sin el peligro de que pierda su cualidad esencial. Todas estas figuras que contribuyen a la definición de cultura, están conformadas por elementos de índole interactiva, y tienen carácter integral y totalizador, por lo que no son susceptibles de atomización ni fragmentación alguna.

Muñoz Carrión (2008), pone de manifiesto, en este sentido, el “hábito epistemológico que subyace, todavía hoy en la concepción de ese objeto, la cultura, según el cual la abordamos en fragmentos que son independientes entre sí”. Según él, esos fragmentos proceden de la aplicación de modelos mecánicos de disección, importados de las ciencias naturales, así como del carácter compartimentador las disciplinas académicas.

La aplicación a las ciencias sociales, en general, y, a la antropología, en particular, de modelos científicos procedentes de las ciencias naturales ha sido una constante que ha contribuido a destruir las visiones de conjunto y las totalidades, aislando los objetos de sus ambientes y operando desde principios meramente lógicos y reduccionistas. Es a partir de la década de los sesenta del siglo pasado, cuando se comienzan a percibir cambios en los modelos de aproximación al conocimiento. Entre estos cambios es significativo el hecho de que las ciencias sociales se empiecen a interesar por procesos,

en detrimento de los objetos (Boucheraki, 2004). Asimismo, de una ciencia que se apoyaba en principios simplificadores de disyunción/reducción/unidimensionalización, se pasó a la necesidad de operar desde un paradigma epistémico basado en la complejidad que tuviera en cuenta los principios de distinción/conjunción y que permitiera distinguir sin desarticular y asociar sin deificar ni reducir (Morin, 2004 pág. 156).

A partir de estos puntos de vista, se han ido dando diferentes respuestas que analizan la cultura, no desde la ciencia experimental en busca de leyes, sino desde una ciencia interpretativa en busca de significaciones (Geertz, 2005). No se trata tanto de buscar porqués ni de escrutar razonamientos sobre los fenómenos culturales. Se trata, sin embargo, de reflexionar sobre el cómo se generan, se recrean y se transmiten dichos fenómenos culturales. Por ello es necesario pensar desde la idea de transdisciplinariedad, abordando el concepto de cultura y los fenómenos culturales desde diferentes dominios de conocimiento teniendo en cuenta las relaciones y los vínculos que se dan entre ellos.

La fecundidad de la organización disciplinaria, que se instituyó en el siglo XIX con la formación de las universidades modernas y se desarrolló durante el siglo XX con el impulso de la investigación científica, ha quedado demostrada. Por una parte, porque las disciplinas operan sobre la circunscripción de un

dominio de competencia sin el cual el conocimiento se volvería inaccesible. Y por otra, porque descubren, extraen o construyen un objeto para el estudio científico, haciéndolo operativo. Pero a la vez, la institución de las disciplinas entraña riesgos, como son: la hiperespecialización del conocimiento y la “cosificación” del objeto estudiado. El peligro reside en olvidar que ese objeto es extraído o construido y en percibirlo como una cosa autosuficiente olvidando las conexiones de ese objeto con otros objetos tratados por otras disciplinas (Morin, 2004). Por lo tanto, si bien las manifestaciones culturales pueden ser abordadas como objetos diferenciados, estos objetos deben de ser afrontados desde el intercambio, la cooperación y la multicompetencia de las disciplinas. La colaboración de las distintas disciplinas, desde el ejercicio de la inter, multi o la transdisciplinariedad, se hace imprescindible para que el análisis y la interpretación de los fenómenos de la cultura no queden cercenados ni sean el fruto de visiones sesgadas y fragmentadas o que no tengan en cuenta los espacios intersticiales que se crean entre las áreas del saber.

Desde la colaboración e interacción de los saberes académicos se podrá abarcar el espectro de las expresiones culturales teniendo en cuenta todas sus dimensiones y las relaciones que se dan entre ellas. En el contexto de la tarea conjunta de las disciplinas, la diferenciación entre los objetos inmateriales o intangibles y los materiales o tangibles de la cultura podrá tener

un sentido artificial con fines meramente operativos y no supondrá una ruptura que ignore los nexos indisolubles entre las distintas facetas culturales y sus manifestaciones. La historia del arte, la arquitectura, la arqueología, la antropología, la etnología y otras disciplinas involucradas deben ejercer su tarea de forma coordinada e integrada sobre los principales referentes de la vitalidad cultural contemporánea, como son la creación y la comunicación humanas, teniendo siempre presente que se trata de procesos en continua transformación.

Los nexos entre el patrimonio cultural inmaterial y el material

La falsa dicotomía creada en torno a la existencia de dos “tipos de patrimonio cultural” -material e inmaterial-, exige una profunda reflexión acerca de las relaciones indisolubles que existen entre las diversas facetas del patrimonio. En estas relaciones, que forman parte de un entramado complejo, se dan algunos nexos que son especialmente significativos a la hora de poner de manifiesto el carácter integral del legado cultural. Estos nexos fundamentales son los que se generan en torno al patrimonio material inmueble, conformado por los marcos espaciales, y alrededor de los usos y de las funciones del patrimonio material mueble.

Los marcos del patrimonio cultural

Los sistemas simbólicos –inmateriales- que rigen los grupos sociales se forjan y tienen sentido dentro de contextos espaciales concretos –materiales, inmuebles- que actúan como marcos³ en el proceso de recreación y rememoración colectiva. La parte que llamamos inmaterial de nuestro patrimonio, constituida por el capital simbólico de los grupos sociales, necesita de los marcos espaciales para rememorarse a sí misma. La memoria colectiva, como la individual, no es capaz de activar sus mecanismos y desplegarse si no tiene los puntos de referencia necesarios para ello. En este sentido, los marcos espaciales juegan un papel crucial (Halbwachs, 2004). Cuando concebimos el patrimonio cultural desde la dicotomía material-inmaterial uno de los riesgos que corremos es el de perder la perspectiva del vínculo que existe entre la dimensión espacial y el proceso de construcción de los recuerdos. Corremos el peligro de perder de vista el nexo que hay entre los lugares y los recuerdos.

³ Según Halbwachs existen unos “marcos sociales de la memoria”, bien generales -como el espacio, el tiempo y el lenguaje-, bien específicos, relativos a los diferentes grupos sociales, que crean un sistema global de pasado que permite la rememoración individual y colectiva” (Halbwachs, 2004 pág. 10).

Preservar y conservar lugares sin atender a su vinculación con su capital simbólico, no tendrá como resultado sino el mantenimiento de versiones fosilizadas y paralizadas de la cultura material. Salvaguardar ciudades y enclaves concretos no tiene ningún sentido para los propios grupos sociales creadores y depositarios de la cultura, si al mismo tiempo no se preservan las manifestaciones simbólicas que se dan en ellos. Como hemos visto, la cultura de cada grupo social es un entramado en el que lo material y lo inmaterial no pueden separarse. Si pretendemos que el patrimonio sea una construcción de la memoria que vele por la transmisión de una cultura viva y, por lo tanto, actúe respetando las reglas del juego de la rememoración a través de la recreación colectiva, no podemos perder nunca de vista los vínculos que hay entre la capacidad de recordar y los marcos, porque si lo hacemos no estaremos preservando sino fragmentos inertes de la cultura. Salvaguardaremos y conservaremos inmuebles, pueblos y ciudades enteras, pero habremos cortado de cuajo un flujo importantísimo de retroalimentación que impedirá que la vida real fluya por ellos. Si procedemos al contrario, si pretendemos salvaguardar el capital simbólico de un grupo social determinado, pero no atendemos a sus marcos, a su localización, los puntos de referencia colectivos se irán desvaneciendo, y las expresiones colectivas generadas en ellos se desdibujarán también hasta el punto de perderse. Las reglas proxémicas (Hall, 1989), es decir, las formas de uso del espacio, son patrimonio de las culturas, y

la organización de estos espacios, tanto si son públicos, como privados, condiciona y determina los modos de hacer expresivos (Muñoz Carrión, 2008). Los marcos espaciales y los grupos sociales funcionan como engranajes perfectamente ensamblados que se configuran de forma conjunta y que se influyen mutuamente.

Los marcos o contextos espaciales en los que se manifiesta el patrimonio inmaterial son lugares antropológicos en el sentido que les atribuye Augé (2001 pág. 83), ya que son espacios de identidad, de relación y de historia. Por tanto, son espacios en los que los miembros de la propia cultura se reflejan y se reconocen. El contexto espacial en el que se forja una determinada cultura está colmado de signos metacomunicadores de las señas de identidad de esa cultura. Son también espacios relacionales en los que se manifiestan las creaciones y las expresiones colectivas. Y son además los sitios históricos en los que la tradición se recrea y se regenera continuamente. La vida del grupo está íntimamente ligada al lugar. Por eso, hay que tener muy presente que cualquier cambio externo en la configuración del lugar, cualquier intervención que venga de fuera del grupo, romperá vínculos y tendrá efectos y consecuencias en las formas de relación y de expresión del grupo, en su propia identificación y en su memoria colectiva.

La tarea de preservación y de conservación del patrimonio material que se ocupa del legado inmueble, es decir, de la salvaguarda de los lugares, debe tener muy en cuenta los delicados mimbres que los grupos sociales han ido entretejiendo e incrustando en las fisonomías de esos lugares. El patrimonio material y el inmaterial, como parte del mismo engranaje, corren los mismos peligros; entre otros muchos de la fosilización, es decir, el de la negación de las pátinas del tiempo, en definitiva, de las señales que dan cuenta de su paso. Y es que la conservación del lugar realizada sin tener en cuenta la dimensión temporal, que se va manifestando en forma de estratos que el quehacer social va depositando en los espacios a modo de huellas, pone en entredicho el concepto de lugar al que se refiere Augé, ya que le arranca una de sus características esenciales: la historicidad. Si el lugar deja de ser un depósito de la memoria y deja de funcionar como referencia temporal del grupo, toma un carácter de mera escenografía en el que las dinámicas y los procesos quedan truncados generando consecuencias negativas, no solo en los propios referentes materiales, sino en sus referentes simbólicos, es decir, inmateriales.

Veíamos algunas causas de canonización del patrimonio inmaterial que son extrapolables al material. Hablábamos en páginas anteriores de los riesgos que entrañaba la escritura de versiones definitivas de las manifestaciones culturales vivas.

Hablábamos, en definitiva, de la teatralización de las expresiones de naturaleza oral y de la desnaturalización que esto entrañaba en la esencia de estas expresiones. Pues bien, esta teatralización de los repertorios se complementa con la teatralización de los escenarios dando lugar a simulacros culturales (Baudrillard, 2004). No tenemos más que pensar en el sin fin de espacios de nuestro patrimonio cultural material, perfectamente restaurados y conservados, que vienen recreando sus tradiciones en pos de la afluencia del turismo exterior mediante muestras simuladas de procesos de fabricación de objetos artesanales o de representaciones de fragmentos de festejos o de danzas en parajes patrimoniales reconvertidos en lugares de alojamiento y de recreo para el turismo.

La teatralización o, lo que es lo mismo, la conversión en espectáculo de las expresiones orales y de sus lugares y espacios de identificación, tiene como consecuencia la reiteración repetitiva de las manifestaciones y la consecuente pérdida de profundidad temporal. Y, como decía Debord, el espectáculo, aun constituyendo una experiencia en el tiempo, sólo es algo específico como negación de la experiencia verdadera:

“El espectáculo, como organización social establecida de la parálisis de la historia y de la memoria, del abandono de la historia erigido sobre la base del propio tiempo histórico, es la *falsa conciencia del tiempo*.” (Debord, 2003 pág. 138).

Los usos y las funciones del patrimonio cultural mueble

Los objetos forman parte del llamado patrimonio cultural material mueble. Los objetos materiales muebles, como ocurre con los inmuebles, tienen incorporados significados en forma de símbolos y de saberes indisociables de elementos intangibles, de significados y de saberes. Las manifestaciones inmateriales del patrimonio cultural inmaterial hacen uso y se sirven de herramientas y de objetos para manifestarse y recrearse, de manera que se da una fuerte interacción y un diálogo continuo entre los agentes sociales protagonistas de las tradiciones y de las obras inmateriales de la cultura y los elementos y útiles materiales que son inseparables de ellos. Los objetos, por regla general, son exentos y portátiles y poseen la particularidad de poder ser deslocalizados, transportados y reunidos en colecciones y en museos. De hecho hay una gran tradición, como hemos visto al principio de este capítulo, de preservar, conservar y llevar al entorno del museo los bienes patrimoniales muebles. Actualmente la exhibición y la muestra de los objetos, por otra parte, ya no está circunscrita a los reductos geométricos de los museos sino que se manifiesta por todas partes como una dimensión más de la vida (Baudrillard, 1993 pág. 22). Debemos de tener muy en cuenta que la descontextualización que aleja a los objetos de los procesos, de los agentes sociales que los generan y de los usos que los modifican, provoca, en la mayor parte de los casos, una mayor valoración de su repetición

que de su cambio (García Canclini, 2002 pág. 200), y, en consecuencia, produce una fosilización, es decir, un paralización en el tiempo de los mismos, como si de reliquias se tratara.

El proceso de interacción objeto-sujeto es un proceso de carácter dinámico, inherente a todas las manifestaciones de la cultura popular, sin excepción, y, junto al contexto, forman parte de un todo inseparable en el que las partes por sí mismas pierden la cualidad esencial del conjunto. Toda obra o expresión de la cultura popular se inscribe en una dimensión espacio-temporal específica en la que pone en juego constante la relación entre los sujetos y los objetos que les son propios. Cualquier fragmentación en la concepción de las manifestaciones del patrimonio cultural entre aspectos inmateriales y materiales es una mera forma de clasificación que solo puede resultar operativa si se mantiene siempre en el trasfondo la idea de que todas las expresiones de la cultura se mantienen vivas si se respetan los nexos entre los diferentes aspectos que las constituyen.

II

LA ANTROPOLOGÍA VISUAL

- 1.- Definiciones y ámbito de la antropología visual
- 2.- La antropología visual y los textos
- 3.- El registro de las manifestaciones orales de la cultura
- 4.- Las imágenes de la antropología y las imágenes antropológicas

1.- Definiciones y ámbito de la antropología visual

Son cada vez más numerosas las voces que reclaman a las imágenes como herramientas hermenéuticas y discursivas. El campo de estudio de la cultura popular ha sido abordado tradicionalmente por etnógrafos y antropólogos, entre los que ha ido surgiendo progresivamente un sector que aboga por incluir a las imágenes como parte de sus herramientas de conocimiento. Desde esta reivindicación se ha configurado lentamente la rama de esta disciplina que conocemos como antropología visual. Según Buxó (1999) el término antropología visual fue utilizado por primera vez en los años cuarenta, pero se hizo extensivo en la academia en la década de los sesenta (Lisón Arcal, 1999). La antropología visual, según el diccionario Akal de etnografía y antropología,

“...es la rama de la etnología descriptiva, que recoge por medio de la imagen informaciones sobre pueblos del presente y del pasado. Las formas de imagen son múltiples y varían según las épocas, expresando las condiciones técnicas de cada período. No dejan de diversificarse desde el siglo XVI hasta nuestros días: del grabado sobre madera al de cobre y la litografía, del dibujo a la acuarela y a la pintura al

óleo, de la fotografía al cine, al vídeo, al grafismo automático por ordenador. Sin embargo, las representaciones figuradas reflejan hasta cierto punto el estilo y el gusto dominantes de su época. Representan entonces una doble fuente de información: sobre el objeto representado y sobre el creador de la imagen y su entorno histórico. (...) La antropología visual alcanza la representación de la esfera de lo simbólico. La antropología visual puede alcanzar, más allá de la superficie de las cosas una dimensión semiológica y estética, y el trabajo del antropólogo sobre la imagen se sitúa en la encrucijada entre la ciencia y el arte.” (Bonte, y otros, 2005 pág. 737).

Me adentraré más adelante en otras definiciones de antropología visual centradas más en sus funciones metodológicas y en sus usos dentro de la antropología, pero antes me gustaría profundizar en algunos aspectos de esta definición, sobre todo en el que sitúa a la antropología visual en la intersección entre la ciencia y el arte, cuestión que me suscita varios interrogantes: ¿qué sucede en la encrucijada entre la ciencia y el arte? ¿qué puede aportar el arte a las ciencias sociales y, concretamente, a la antropología a través de la antropología visual? ¿cualidades semiológicas y estéticas? ¿modos de pensamiento y de proceder que abunden en la comprensión de las expresiones culturales?

La antropología visual suele aludir, en busca de su razón de ser, a la proliferación de imágenes y a la cultura predominantemente

visual que nos rodea para justificar, en parte, la necesidad de desarrollar planteamientos metodológicos de carácter visual y de uso de las imágenes como herramientas, como fuentes y como textos discursivos. Considerando real esta motivación, pienso que detrás de ella subyacen fundamentos epistemológicos de profundo calado, que implican cambios sustanciales en la manera de concebir la clásica dicotomía entre la ciencia y el arte y, por tanto, en la forma de entender y penetrar en el conocimiento mediante un recorrido que nos lleve, “más allá de la superficie de las cosas”, al terreno de la comprensión de las manifestaciones culturales, en nuestro caso de las expresiones inmateriales de la vida popular.

Haciendo un poco de memoria podemos advertir cómo en nuestra cultura, el razonamiento y la percepción sensorial se han desarrollado de forma antagónica durante mucho tiempo. La percepción ha sido relegada al mundo del arte y ha sido excluida del pensamiento científico en aras del raciocinio y del concepto, exponentes en la razón cartesiana y del positivismo, y aliados del proyecto de la modernidad. Esta misma razón es la que, apoyándose en la mimesis de la imagen fotográfica con la realidad, le ha venido otorgando un carácter demostrativo y notarial de veracidad, discordante con su naturaleza representativa, como veremos posteriormente.

La razón moderna actúa desde la ciencia como una razón externa a los objetos, una razón que afirma desde las ideas y desde los conceptos, tratando de encorsetar el conocimiento de las cosas con el fin de explicarlas. Las explicaciones se centran en el análisis y en la división para buscar las causas de los fenómenos, en su relación y semejanza con otras realidades con las cuales es comparada, referida y relacionada, es decir, insertada en leyes más amplias y universales. La explicación es la respuesta a la pregunta “por qué”. Si hacemos un desplazamiento de la pregunta “por qué”, a la pregunta “cómo”¹, obtendremos respuestas que nos ayudarán en la comprensión de la realidad interna, en nuestro caso, de las manifestaciones sociales y culturales. Penetraremos en su intimidad como objetos de conocimiento y, en lugar de parcelar y segmentar, como lo hace la explicación, trataremos de reunir las diferentes partes de un todo, con el fin de comprenderlo. La comprensión requiere tener en cuenta un pensamiento analógico capaz de percibir, intuir, contemplar y describir el mundo en el que estamos inmersos. Las expresiones culturales, se tomarán entonces, no como un compuesto de meros conceptos, ideas, o abstracciones, sino que se revelarán ante nosotros como un conjunto de símbolos vitales que forman parte de nuestra experiencia, potenciando nuestra vida reflexiva,

¹ Adorno llama desplazamiento hacia el “como del pensamiento” Cit. por Maffesoli (1997 pág. 157).

validando nuestro sentido común y nuestras intuiciones (Maffesoli, 1997). La comprensión de las cosas permite pensar sin reducir y mutilar, permite el conocimiento a partir de diversos elementos sin superarlos de una manera meramente abstracta y puramente intelectualista. En definitiva, la comprensión permite incluir en el proceso de conocimiento una dimensión sensible característica del arte. Permite englobar los sentidos y la teoría dentro de lo que Maffesoli denomina “pensamiento integrativo” (1997 pág. 99) capaz de asumir lo mejor del análisis moderno y lo que resulte pertinente del pensamiento analógico. El hombre está dotado de razón e imaginación. Es la razón la que se ha ocupado desde la ciencia de segmentar, de clasificar, de separar, y es necesario desarrollar un pensamiento capaz de restituir y poner en actitud complementaria las dos capacidades.

Según Arnheim (1998), el cultivo de la intuición es la principal aportación que hace el arte a la formación de la mente humana. Además, en la actividad artística la percepción y el pensamiento conviven juntos de forma entremezclada. Los instrumentos del arte son instrumentos de conocimiento, por ello, hay que asociar arte y conocimiento, entendiendo uno y otro, en su sentido más amplio. La poesía y las bellas artes, el arte en general, ha tenido en cuenta la intuición perceptiva como parte de la cognición humana de forma casi exclusiva. Esta cognición intuitiva se produce dentro de un campo de fuerzas que interactúan entre sí. La cognición intelectual, en cambio, procede de manera lineal.

Pero estos modos de conocimiento no tienen por qué ser conflictivos. El pensamiento productivo, como afirma Arnheim, se basa en un verdadero juego de interacciones. Dicho de otra manera, para la comprensión veraz de los hechos y los valores sociales y culturales es esencial una conjunción de las dos modalidades de conocimiento (González Alcantud, 1999 pág. 37).

Si continuamos profundizando en algunas cuestiones que atañan a las maneras de proceder del arte y de la ciencia en búsqueda de espacios intersticiales de confluencia, nos encontramos con los planteamientos que realizó Charles S. Pierce a principios del siglo pasado. Pierce incorporaba al proceder científico, la “abducción”, un tipo de razonamiento que, sin dejar de tener una forma lógica, tiene un carácter intuitivo y es un proceso activo de pensamiento². La abducción es una hipótesis formulada desde la intuición, desde una sospecha muy fiable, desde una corazonada o desde un “flash de entendimiento”, como describía el propio Pierce (1905). A diferencia de la deducción, que implica y deriva de argumentos que han sido validados previamente, y de la inducción que se despliega en el ámbito de la comprobación, la abducción, por su estructura,

² Kepler, Galileo, Einstein, etc. son ejemplos de maestros del pensamiento abductivo, es decir, del pensamiento creativo que es capaz de descubrir nuevas realidades ahí donde los demás sólo vemos cosas obvias.

posibilita la construcción de lo diferente y de lo nuevo. La abducción dota de creatividad a la ciencia. Así el arte que funciona mediante razonamientos abductivos, puede ser una referencia para la actividad científica y, por tanto, y paradójicamente, para la racionalidad en su expresión más plena (Debrock, 1998).

En lo que respecta a cuestiones biológicas, los estudios de la Neurociencia, la disciplina que se encarga del estudio interdisciplinario del cerebro humano, han posibilitado una mayor comprensión acerca del funcionamiento del cerebro y nos han hecho ver que nuestro hemisferio cerebral derecho, se ocupa de las comprensiones estructurales, configuracionales y gestálticas, y que su forma de proceder es precisamente holista, compleja, no lineal, simultánea y acausal (Bolívar pág. 1996). El hemisferio derecho alberga la imaginación y suscita las habilidades creativas para comprender, enriquecer y construir conocimiento, aunque la fase de evaluación del proceso mental creativo está regida por el hemisferio izquierdo que es el que se ocupa de transformar las ideas creativas en concreciones y en innovaciones.

Por otra parte, la mente humana, en su actividad normal y cotidiana, sigue las líneas matrices de los que podríamos considerar como una orientación transdisciplinar. En toda toma de decisiones, la mente estudia, analiza, compara, evalúa y

pondera los pros y los contra, las ventajas y desventajas de cada opción o alternativa, y su decisión es tanto más acertada cuantos más hayan sido los ángulos y perspectivas bajo los cuales fue analizado el problema en cuestión. Por consiguiente, una investigación científica con una orientación transdisciplinar³ consistiría, básicamente, en llevar este proceso natural a un mayor nivel de rigurosidad y sistematicidad. Esto es precisamente lo que tratan de hacer las metodologías que adoptan un enfoque estructural-sistémico.

³Esta línea de reflexión es la que ha seguido el movimiento transdisciplinario a nivel mundial y la que ha constituido su centro de interés en los simposios internacionales organizados especialmente por medio de las iniciativas de la UNESCO y del Centro francés CIRET, desde finales del siglo pasado. Estos simposios fijan como principal objetivo de sus estudios el deseo de que el pensamiento transdisciplinar alimente en lo sucesivo la nueva visión de la Universidad. Su intención es "hacer evolucionar a la Universidad hacia un estudio de lo universal en el contexto de una aceleración sin precedentes de los saberes parcelarios"; y consideran que "esta evolución es inseparable de la búsqueda transdisciplinar, es decir, de lo que existe *entre, a través y más allá* de todas las disciplinas particulares". DECLARATION ET RECOMMANDATIONS du Congrès International Quelle Université pour demain ? Vers une évolution transdisciplinaire de l'Université. Locarno, Suisse, 1997. <http://www.tinet.ch/videoart/va18/Declaration.html>. BULLETIN N° 9-10, Février, 1997. LE PROJET CIRET-UNESCO Évolution transdisciplinaire de l'Université. <http://nicol.club.fr/ciret/bulletin/b9et10.htm>.

Además de situarse en el intersticio entre la ciencia y el arte, entre la imaginación y el raciocinio, la antropología visual se sitúa dentro de un ámbito teórico transdisciplinar (Grau Rebollo, 2002), entendiendo éste como la integración y conciliación de todas las disciplinas y contextos que nos puedan decir algo sobre nuestras realidades culturales. La antropología visual es un espacio de diálogo en el que confluyen y conversan materias como la propia antropología y la etnografía, la historia de la cultura, las ciencias de la comunicación, los estudios visuales, la historia del arte etc., que, desde distintos puntos de vista, se contraponen a los monólogos que propician visiones unilaterales y reduccionistas del mundo. Un espacio de conocimiento transdisciplinar exige la puesta en marcha de una metodología que capte la riqueza de la interacción y del diálogo entre las disciplinas particulares. No se trata simplemente de sumar los conocimientos que aportan varias disciplinas, agrupando sus esfuerzos para la solución de un determinado problema, es decir, no se trata de usar una cierta multidisciplinariedad, como se hace frecuentemente; ni tampoco es suficiente, muchas veces, la interdisciplinariedad. Este proceso cognitivo exige respetar la interacción entre los objetos de estudio de las diferentes disciplinas y lograr la transformación e integración de sus aportes respectivos en un todo coherente y lógico (Morin, 2004).

Como hemos visto, la incorporación de las imágenes al proceder de la ciencia antropológica a través del desarrollo de la antropología visual, supone mucho más que un incremento de las herramientas metodológicas o que una adición de discursos, ya que se desarrolla en el ámbito de lo transdisciplinar y, necesariamente, dentro de una concepción compleja e integradora de la ciencia que tenga en cuenta todas las capacidades del pensamiento humano. Abundando en estas direcciones, el campo de la antropología visual se torna en un magnífico espacio de conocimiento lleno de oportunidades exploratorias. Desde este espacio creativo, que religa lo simbólico-estético y lo científico-analítico (González Alcantud, 1999), las representaciones visuales de la sociedad y de la cultura se revelan como objetos cargados de conocimiento y, en definitiva, de posibilidades de acercamiento a la comprensión de las expresiones culturales humanas que vinculan la mirada antropológica a la antropología de la mirada (Ardévol Piera, 1994 pág. 8).

2.- La antropología visual y los textos

Afortunadamente, se mantiene vivo un debate profundo y fructífero en el seno de la antropología visual. Este debate tiene que ver con reflexiones sobre definiciones propias de éste ámbito, y sobre el desarrollo y la aplicación de las capacidades y de los potenciales que aportan las herramientas visuales a la antropología.

Para Lisón Arcal (1999), la antropología visual se refiere a técnicas de investigación, análisis e interpretación antropológicos, así como a formas de representación mediante soportes visuales y audiovisuales, de los resultados de las investigaciones. Según él, la antropología visual debe entenderse como una forma de hacer antropología, es decir, como una metodología, y no como una variedad de producciones icónicas. Grau Rebollo (2002), por su parte, considera que la antropología (audio) visual pretende sacar partido a los medios (audio) visuales como instrumentos de investigación antropológica sistemáticos y rigurosos a varios niveles: como proceso metodológico y técnico de análisis de fuentes documentales, como parte integrante de un proyecto de investigación, como materiales para la docencia o la difusión cultural y como instrumento de transmisión cultural.

Para la antropología visual las imágenes son medios al servicio de las necesidades y parámetros que fundamentan la investigación científica. Las imágenes no constituyen objetivos en sí mismas, sino que operan como útiles al servicio de los fines de la investigación. Como apunta Sánchez Montalbán (2006) en relación a las imágenes fotográficas, para la antropología lo importante no es tanto la fotografía en sí misma sino la reflexión que puede ser desarrollada a partir de una fotografía o una serie de fotografías. Esta condición instrumental de la imagen en el marco de las investigaciones es equiparable a la que juega un texto escrito en el mismo contexto. Sin embargo, pocas veces se ponen en cuestión las múltiples formas que adoptan los textos en función de necesidades científicas concretas. Así, la mayor parte de las veces, la palabra escrita se concibe como vehículo exclusivo de conocimiento y se configura como informe, tesis, memoria o ensayo, para exponer la información cualitativa organizada de las investigaciones, o cumple su cometido al servicio de contenidos concretos. El texto es una herramienta tan usada y asumida por el conjunto de la comunidad científica como instrumento de rango superior y, en la mayoría de los casos, como procedimiento único, que, en sus distintas formas y maneras, no despierta dudas, ni reservas, ni es objeto de prejuicios.

Con las imágenes no ocurre lo mismo. Da la sensación de que, en lo que podríamos definir como “inconsciente científico”, late

la necesidad de que, en un mundo saturado y atiborrado de imágenes, es necesario reservar reductos de reflexión e introspección a base de evitar cierta "contaminación visual". La asociación de las imágenes con aspectos secundarios, superficiales y triviales, que han procurado la publicidad y los medios de comunicación de masas, ha generado muchas reticencias y desconfianzas en la academia, y ha sido el centro de largas e infructuosas discusiones en el territorio de las Ciencias Sociales en general y particularmente en el de la antropología, contribuyendo a afianzar los postulados de las herramientas propias de la razón y a truncar el papel de la imaginación en la academia.

Los adeptos a la antropología visual aluden continuamente a su lento desarrollo y a las dificultades de penetración y expansión en la comunidad académica gobernada por un aplastante grafocentrismo que se hace más que evidente si tenemos en cuenta el escaso espacio que ésta concede al uso de la imagen como fuente documental, como herramienta metodológica o desde su cualidad narrativa. Grau Rebollo (2002) abunda en el papel accesorio al que ha sido relegada la imagen y en su función de "muleta ilustradora del texto escrito". Tilda, además, de esclerótica, ésta concepción subsidiaria de la imagen con respecto a la palabra escrita que, según afirma, cercena las posibilidades del medio como proceso y soporte de la imaginación. Lisón Arcal (2005) se refiere a la facultad

complementaria de las imágenes y los textos. Según él la imagen no desplaza, ni excluye al texto, ni vale más ni menos que mil palabras... González Alcantud (1999) abunda en las raíces de la cuestión, planteada anteriormente, y considera que salir del grafocentrismo para orientarse hacia la iconicidad es una tarea atractiva pero quimérica mientras no se remuevan los cimientos de la formación del conocimiento científico.

No existe una subdisciplina de la antropología que centre su quehacer en las especificidades del lenguaje escrito. Es obvio que no tendría ningún sentido, ni siquiera plantear un supuesto de estas características, porque toda la comunidad científica, sin excepción, tiene claro que los textos académicos escritos se rigen por unas convenciones específicas que hay que conocer y manejar. Hacer o leer imágenes, sin embargo, se adscribe generalmente a un territorio concreto, al de las bellas artes, al de la comunicación visual y audiovisual y al de la publicidad. Desde este escenario, la antropología, frente a la hegemonía de la palabra escrita, ha tenido la necesidad de generar y desarrollar un espacio específico especializado en el que trabajar con el lenguaje de la imagen para aplicarlo a su quehacer científico. La antropología visual surge de la necesidad de configurar una rama específica de la antropología que delimite, defina, potencie y articule el uso de las imágenes y, por lo tanto, contribuya a incorporar definitivamente el ámbito de la imaginación al quehacer científico del estudio de las culturas humanas.

Considerando, por unos momentos, a la antropología visual como objeto de discriminación positiva, lo deseable sería que progresivamente las imágenes convivan de manera armónica y complementaria con los textos, que cada uno de los lenguajes se utilice desde sus respectivas naturalezas y de manera adecuada a cada trabajo o investigación, cultivando sus singularidades, y que la comunidad científica sea capaz de aprovechar y desplegar todo su potencial creativo a través de lo escrito, de lo visual y de lo audiovisual, en pos de los retos actuales y futuros con que se enfrenta la ciencia del hombre.

Poniendo el foco en el contexto de esta investigación, mi experiencia de recopilación de la muestra de imágenes ha sido muy significativa e ilustradora de lo que acabo de exponer, pues a través de la consulta de las publicaciones periódicas de antropología, a lo largo del periodo analizado 1940-2010, he podido constatar la escasez y, la mayoría de las veces, la ausencia de las mismas. Esto es extensible, tanto a los formatos clásicos en papel como a los actuales electrónicos, que trasladan a la red su carácter monológico a través de la publicación de artículos textuales en formato PDF o similar. El recorrido por las revistas académicas ha sido una constatación de la prominencia del texto escrito sobre las imágenes, que funcionan, cuando existen, como piezas ilustrativas supeditadas a los textos, en la mayor parte de los casos. Y es que son escasas las investigaciones en las ciencias sociales que incluyan

texto e imagen a un nivel de igualdad, si incorporan la imagen suele ser a un nivel desequilibrado de importancia. Las fotos generalmente funcionan como una ilustración, o sirven para aligerar el texto, pero no se suelen desarrollar teorías con imágenes. (de Miguel, y otros, 2002 pág. 50).

La trayectoria cronológica comparativa de las revistas de antropología consultadas en la investigación la podemos observar en los *gráficos nº1 y 2*. Como se puede apreciar, el examen se ha realizado, teniendo en cuenta y explorando, tanto las publicaciones que insertan imágenes entre sus artículos, como las que no lo hacen. En algún caso, como ocurre en la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, las imágenes se presentan con carácter constante hasta la década de los 60, para desaparecer en la segunda etapa, con alguna excepción en números recientes. El fin de este primer acercamiento a las fuentes, ha sido el de ofrecer una panorámica suficientemente generosa que permita situar de forma adecuada a las revistas que incluyen fotografías e ilustraciones dentro del contexto general de las publicaciones periódicas académicas de antropología. En este sentido, he consultado detenidamente ocho publicaciones periódicas españolas, de las cuales un 50%, es decir cuatro de ellas, publican o han publicado habitualmente imágenes. Las cuatro restantes, no lo hacen, se trata de publicaciones exclusivamente textuales.

Una de las intenciones fundamentales de esta investigación es la de realizar su análisis abordando un período de tiempo extenso con el fin de considerar y dar a conocer la trayectoria individual pero, sobre todo, comparativa de las publicaciones, los *gráficos n°1 y 2* ofrecen información al respecto. Cronológicamente el análisis arranca en 1940, en 1944 el CSIC publica por primera vez la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, y llega hasta los últimos números publicados en el 2010 por las revistas actualmente activas, como son: la misma *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, la *Revista de Antropología Social* y la revista *Historia, Antropología y Fuentes Orales*. Además, tenemos que incluir las dos publicaciones consultadas de formato electrónico: *Gazeta de Antropología* y la *Revista de Antropología Experimental*.

Un dato muy sintomático y significativo del panorama con el que me he enfrentado durante esta investigación, es el de que todas las revistas activas incluyen el texto como único vehículo de comunicación en sus artículos, notas y reseñas. Con alguna excepción, casi anecdótica, todas estas publicaciones se basan exclusivamente, a día de hoy, en la palabra escrita para elaborar sus contenidos. Solamente la revista *Narria*, publicada por la Universidad Autónoma de Madrid, ha mantenido hasta hace relativamente poco tiempo una línea editorial en la que la imagen, sobre todo la fotográfica, ha contado con un espacio

reseñable. No obstante, el último número de *Narria* salió hace ya hace unos años, en el año 2006.

En el *gráfico n° 3* están incluidas exclusivamente las publicaciones que contienen imágenes, publicaciones que forman parte del objeto de análisis en esta investigación. Quedan reflejados en él los diferentes períodos en los que han visto la luz las revistas. La *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, comienza su andadura en 1944, para, como he explicado anteriormente, prescindir de las imágenes en la década de los años 60. Desde esta década, hasta la aparición de la revista *Narria* en 1975, no volvemos a encontrar publicaciones ilustradas dentro de nuestra muestra. Desde el año 1980 hasta 1992, *Narria* convive con la revista publicada por Ministerio de Cultura, *Etnografía Española*. De 1993, hasta 1998 lo hace con *Fundamentos de Antropología*. Solamente durante un breve período, del año 92 al 93, coinciden en el tiempo las tres publicaciones: *Narria*, *Fundamentos de Antropología* y *Etnografía Española*.

Paralelamente a la consulta y a la toma de muestras de las publicaciones periódicas de antropología, he ido comprobando, que a finales de la década de los 90 del siglo pasado, se generaron en nuestro país varios debates intensos y muy interesantes en el seno de la antropología visual que fueron plasmados en sendos números monográficos de publicaciones

periódicas de ámbito académico y científico. Una de estas publicaciones fue la *Revista de Antropología Social* de la UCM, coordinada por Lisón Arcal (1999), y la otra, la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* del CSIC, editada por Calvo Calvo (1998). Tras este periodo de vivo debate, se ha seguido trabajando muy lentamente, tanto en los estudios de la imagen en movimiento⁴, como en los específicos de las imágenes fijas⁵. Aunque en el terreno de la teoría encontramos numerosos estudios y especulaciones muy interesantes, son sin embargo

⁴ En este sentido hay que destacar las aportaciones de Grau Rebollo (2002) y la de Ardevol (2009).

⁵ Es obligado citar la recopilación de artículos realizados por Buxó y de Miguel bajo el título *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo y televisión* (1999). Asimismo, el análisis del trabajo de investigación sociológica llevado a cabo por el fotógrafo Eugene Smith a principios de los años 50 en la población de Deleitosa, *Sociología visual*, realizado por Pinto y de Miguel (2002). También en torno al estudio de las imágenes fijas hay que destacar la publicación de *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, editado por Naranjo (2006), que aglutina textos históricos muy significativos de etnógrafos y antropólogos en torno a los usos de la fotografía dando cuenta de la evolución ideológica que se ha ido produciendo en estos ámbitos. Son reseñables las publicaciones *Maneras de mirar. Lectura antropológica de la fotografía*, publicado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas-CSIC, con aportaciones de Lisón Arcal, Vega, Calvo y Brandes entre otros, y coordinado por Ortiz, Sánchez-Carretero y Cea (2005). Otra publicación que lleva el título de *Antropología Visual* es la de Martínez Pérez, de la editorial Síntesis (2008).

escasos los casos en los que se sobrepasa la reflexión teórica, y se llevan cabo investigaciones y estudios de carácter experimental que utilicen las imágenes fijas como materiales de investigación y recursos de información en la presentación de resultados en el campo de la antropología social y cultural. Remontándonos a la década de los años 90, la publicación periódica *Fundamentos de Antropología*, editada por el Instituto Ángel Ganivet de Granada y dirigida por González Alcantud, hizo uso de las imágenes fotográficas en blanco y negro generando un material visual inédito en sus páginas en forma de ensayos fotográficos, que ponía de manifiesto las grandes posibilidades en el uso de las series de imágenes articuladas como textos fotográficos de contenido etnográfico. Los ensayos fotográficos⁶ de *Fundamentos de Antropología*, constituyen uno de los pocos materiales de carácter experimental que han sido publicados en nuestro país dentro del campo de la antropología. En el año 2009, González Alcantud ha

⁶ Podemos encontrar antecedentes a este tipo de narración visual en los trabajos de Eugene Smith (2008), que él mismo calificaba como *ensayos fotográficos*. Durante esta investigación me detengo en varias ocasiones en el reportaje de Smith *Spanish Village* y analizo varias de sus imágenes. Otra manera de contar de John Berger, con fotografías de Jean Mohr (1998) es otra referencia para este tipo de ensayos fotográficos. Aunque su objetivo no fue específicamente la de un estudio etnográfico, está construido como un texto fotográfico, formado por una serie de imágenes organizadas con un orden concreto.

comenzado a dirigir la revista de carácter anual *Imago Critica* de la editorial Anthropos, que nace como “segunda época de Fundamentos de Antropología” y que dedica varias secciones a diferentes aspectos de la imagen. Aunque la investigación se circunscribe a España, fuera de nuestras fronteras, me parece relevante citar el ejemplo de la *Revista Chilena de Antropología Visual*⁷, publicación electrónica semestral/anual que incorpora en sus secciones, además de artículos relacionados con la antropología visual, etnografías visuales que muestran el resultado de investigaciones a través de imágenes fijas, y otra sección dedicada a la presentación de reseñas de vídeos⁸, además de entrevistas que incorporan visiones sobre procesos de creación y reflexión audiovisual y estudios visuales, a partir de la visión de realizadores e investigadores en estos campos.

⁷ La Revista Chilena de Antropología Visual es una publicación de la Universidad Academia de humanismo Cristiano de Chile: <http://www.antropologiavisual.cl/>. Es reseñable su reciente incorporación en las redes sociales, concretamente en Facebook y la publicación periódica de artículos por esta vía.

⁸ La publicación incorpora cápsulas de vídeo de un máximo de 5 minutos con reseñas escritas de menos de 100 palabras.

Gráfico 1. Publicaciones periódicas consultadas I

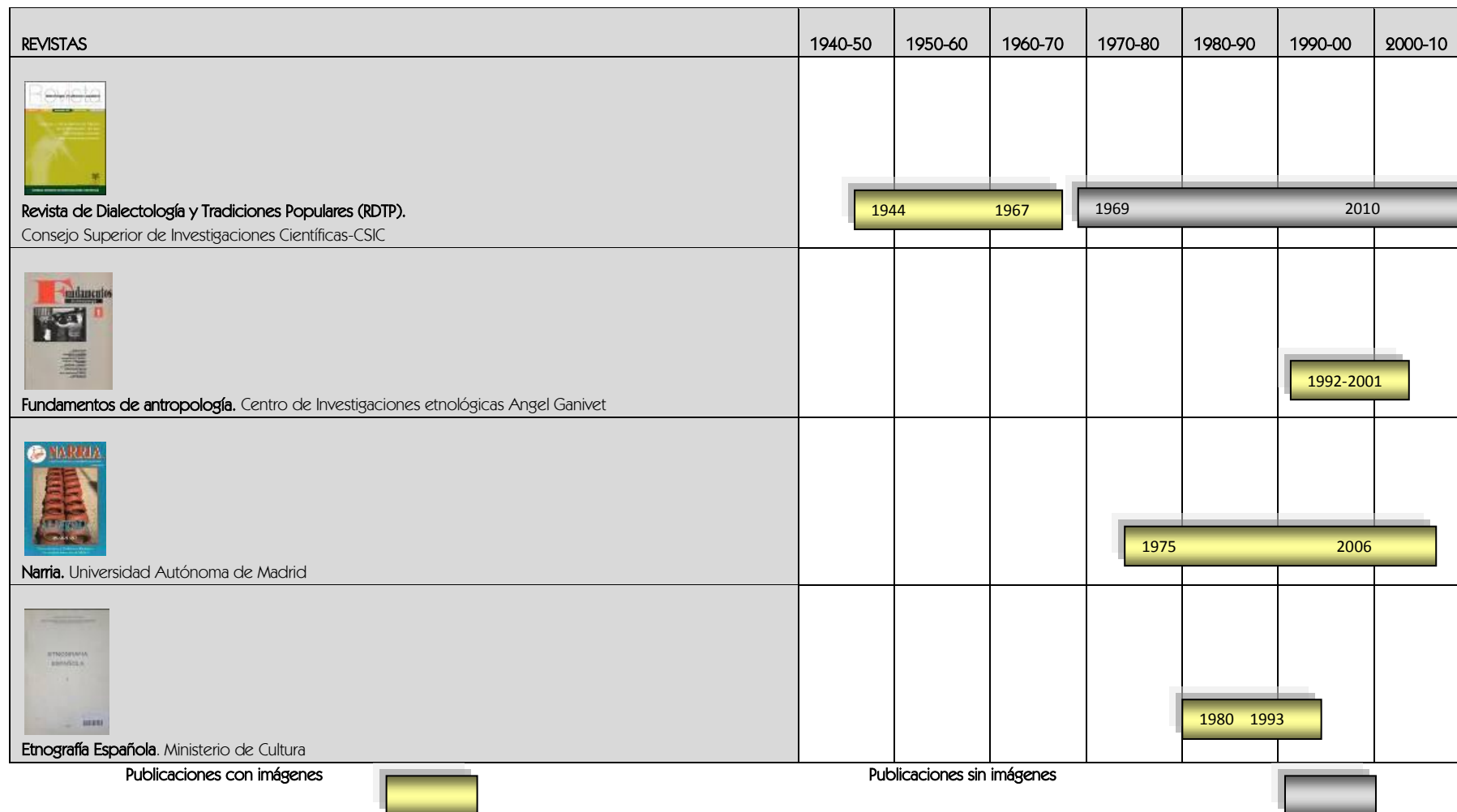


Gráfico 2. Publicaciones periódicas consultadas II
















REVISTAS	1940-50	1950-60	1960-70	1970-80	1980-90	1990-00	2000-10
 <p>Revista de Antropología Social. Universidad Complutense</p>						1991	2010
 <p>Historia, antropología y fuentes orales. Universidad de Barcelona</p>						1996	2010
 <p>Gazeta de antropología. Universidad de Granada</p>					1982		2010
 <p>Revista de Antropología Experimental (RAE). Universidad de Jaén</p>						2001	2010
Publicaciones con imágenes	Publicaciones sin imágenes						

Gráfico 3. Tabla cronológica de publicaciones con imágenes de la muestra

AÑOS DE PUBLICACIÓN	 Revista de Dialectología y Tradiciones Populares	 Fundamentos de antropología	 Narria	 Etnografía Española
2000-2010			2006 	
1990-2000		1998  1992		1993 
1980-1990				1980 
1970-1980			1975 	
1960-1970	1967 			
1950-1960				
1940-1950	1944 			

3.- El registro de las manifestaciones orales de la cultura

Antes de adentrarme de lleno en los usos y en las funciones de las imágenes en la investigación antropológica, voy a detenerme en las virtudes y en los riesgos que se esconden la transcripción -no solo visual o audiovisual, sino también sonora y escrita- de las manifestaciones orales de la cultura, uno de los objetos de estudio fundamentales de la antropología y objeto central de ésta investigación -patrimonio cultural inmaterial-. Goody (2004) plantea la paradoja que se produce al registrar las expresiones orales de las culturas populares, es decir, el patrimonio oral, bien sea de forma escrita, visual o audiovisual. Herramientas como cuadernos de notas, lápices de dibujo, cámaras fotográficas o de video y grabadoras de sonido, forman parte del utillaje documentador de las manifestaciones culturales de tradición oral. Como afirma Goody, si grabamos el patrimonio oral, con el fin de darlo a conocer a una mayor audiencia que ya no está presente, este patrimonio deja de ser oral, para convertirse en patrimonio escrito, fotografiado o grabado. Si registramos el patrimonio oral, éste pierde su cualidad esencial. Sin embargo, la investigación antropológica y los procesos de salvaguardia del patrimonio implican necesariamente hacer grabaciones y registros del material de las manifestaciones orales que ejercen

diferentes cometidos encomiables en la tarea de preservación. El material de registro, sea de la naturaleza que fuere, contribuye al conocimiento del patrimonio oral, a su difusión y transmisión y, por lo tanto, a su salvaguarda. Pero debemos tener siempre presente que todas las formas de transcripción y registro generan un material estático, que da cuenta de las manifestaciones orales como si éstas fueran versiones definitivas y cerradas a los cambios. Y, precisamente una de las mayores riquezas del patrimonio oral reside en la variabilidad y en la creatividad de sus versiones, siempre distintas y en evolución.

Entonces ¿Cómo registrar y documentar el patrimonio oral? ¿Cómo tomar nota de manifestaciones de naturaleza evanescente sin hacer transcripciones perpetuas? Todas las herramientas de las que estamos hablando codifican información, bien sea de forma escrita, gráfica, visual, auditiva o audiovisual. Todas ellas, cada una desde su naturaleza, contribuyen a crear “textos permanentes”. La escritura genera un “lenguaje visible”, el dibujo y la fotografía representan y registran lo perceptible visualmente, el video además recoge las percepciones sonoras, como lo hace la grabadora. Cada uno anota de diferente manera, pero todos codifican información. Los textos escritos pueden evocar y recrear atmósferas; las imágenes fotográficas pueden sugerir y nos pueden acercar, con su fiel parecido a la realidad, a distintos momentos de lo que ha ocurrido durante una manifestación oral; los vídeos pueden

recoger el tiempo y darnos cuenta del proceso de la manifestación. Pero ninguno de los medios de transcripción puede ser sustitutivo de nada que haya ocurrido en la realidad. Ninguna transcripción puede servir de modelo para la transmisión del patrimonio vivo porque todas las transcripciones no están formadas sino por datos inertes. Datos que simplifican la realidad y, en el mejor de los casos, la sistematizan. Esa sistematización, si bien puede resultar útil para el conocimiento y para el estudio de las tradiciones orales, puede resultar enormemente empobrecedora si se torna en “modelo a seguir” en la recreación y en pauta de transmisión de las manifestaciones orales populares.

Centrándonos en las transcripciones visuales, objeto de estudio de esta investigación, pensemos en los estereotipos, firmemente arraigados en las mentes, creados por las representaciones visuales simplificadas reiteradas de la diversidad de las culturas. Son miles de millones de impactos visuales los que han contribuido a formar estas imágenes estandarizadas de las tradiciones orales, exentas de toda profundidad cultural. Seamos por tanto conscientes de las virtudes de las herramientas de registro, pero profundicemos también en sus límites y en las repercusiones y en la problemática que conlleva su uso y aplicación.

4.- Las imágenes de la antropología y las imágenes antropológicas. Producción y apropiación de imágenes

Como hemos visto, la imagen ha sido y es utilizada, con más o menos profusión y acierto, en el campo de la antropología. Con distintas naturalezas, en sus diversas formas y con sus especificidades, dibujos, gráficos, mapas y fotografías, constituyen una valiosa batería de herramientas y posibilidades a disposición de los científicos que operan en el ámbito de lo social. Atendiendo a su origen y a su producción, podemos hablar de dos modalidades de imágenes útiles para el trabajo antropológico: las que voy a denominar imágenes de la antropología, es decir, las que se realizan expreso para la investigación antropológica y son producidas durante el transcurso de la misma; y las apropiadas a partir de sus referentes, es decir, las imágenes antropológicas seleccionadas en el universo icónico. Éstas últimas pueden proceder de archivos históricos y gráficos, fototecas, publicaciones, etc. Todo el conjunto de material visual acopiado en el ámbito de una investigación, sea éste elaborado de modo expreso, o buscado y seleccionado específicamente atendiendo a su contenido, forma parte de los mimbres con los que ir tejiendo, a través de sus distintas fases, la labor antropológica.

Respecto a las imágenes de la antropología, las producidas en el seno de la investigación, lo primero que debemos de tener en cuenta es que la introducción de los medios visuales y audiovisuales en el trabajo de campo antropológico implica una reconfiguración de las prácticas antropológicas tradicionales. La metodología del trabajo de campo está condicionada por la incorporación de la cámara y del investigador al contexto de investigación y por el tipo de estrategia de registro diseñado y acordado (Ardévol Piera, 1994). Adentrándonos en las distintas fases del proceso de investigación, las imágenes producidas pueden corresponder a dos momentos diferentes de su desarrollo y cumplir con dos finalidades distintas. Gurán (1999) explica esto en relación a la elaboración de imágenes fotográficas.

“El primer momento es el de la observación participante en el que el investigador se familiariza con el objeto de estudio (...) Es el momento de la impregnación, según el término utilizado por Olivier de Sardan en que el investigador vivencia lo cotidiano de la sociedad y empieza a percibir algunos hechos sin saber exactamente de lo que se trata. Él tiene en este momento más preguntas que respuestas, y las fotografías van a reflejar esta situación (...) Las fotografías pueden ir adquiriendo un sentido más rico en la medida que el investigador avanza en la comprensión de la realidad estudiada y pueden volver a ser utilizadas en otras etapas del trabajo”.

El segundo momento, se corresponde con la fase en la que el investigador comprende su objeto de estudio.

“En este estadio se puede utilizar la fotografía para destacar con seguridad aspectos y situaciones importantes de la cultura estudiada, y desarrollar su reflexión apoyada en estas evidencias” (Gurán, 1999).

Es indudable que muchas de las imágenes elaboradas en las primeras fases de trabajo antropológico se realizarán durante el trabajo de campo y serán de gran utilidad para los posteriores análisis e interpretaciones. Algunas de ellas, efectivamente, formarán parte de las notas y apuntes contenidas en los anexos y otras, por el contrario, serán de utilidad a la hora de presentar resultados. Aunque ésta última fase, en muchos casos, necesitará nutrirse de imágenes producidas o recolectadas de manera específica sujetas a las diferentes estrategias narrativas de exposición, que deben estar diseñadas en función de los objetivos de cada investigación. En este sentido, el antropólogo tendrá que ajustarse al método de presentación de resultados planificado. En el caso de que los resultados de la investigación se incorporen a una publicación, las estrategias narrativas se deberán, además, acoplar a las pautas impuestas por el formato editorial específico. Esta tarea de ensamblaje, no suele presentar demasiadas dificultades cuando se trata de incorporar textos escritos, sin embargo, cuando se trata de integrar enunciados

visuales, diezma sus posibilidades y, en muchos casos, se hace inviable. Aunque es cierto que hay que abundar en el diseño de pautas y métodos de uso de la imagen durante el análisis y la investigación, no es menos cierto que se hace necesario profundizar en la construcción de enunciados y narraciones de naturaleza visual que permitan presentar los resultados de las investigaciones, e incorporarlos a los diferentes soportes de las publicaciones académicas, teniendo en cuenta que dichos soportes deben de ir haciéndose progresivamente más flexibles y abriendo espacio conceptual y físico al lenguaje visual. Por supuesto, no se trata de ilustrar de manera más prolífica los libros y las revistas de antropología, ni de aligerarlos y hacer “más digerible” su contenido. Se trata de la necesidad de que todas las figuras y estamentos implicados en la comunidad científica – universidades, organismos e instituciones científicas, editoriales, etc.-, decidan hacer una apuesta en firme, por la coexistencia del discurso verbal y del discurso visual, con el fin de extraer las máximas posibilidades de ambos lenguajes en la investigación, propiamente dicha y, también, en la presentación y publicación de los resultados.

Esta necesidad de generar un espacio para el lenguaje visual en las publicaciones científicas, coincide con el rápido desarrollo de las tecnologías y, por ende, de los soportes electrónicos. La proliferación de textos científicos volcados en la red es una realidad que constituye un avance exponencial en la distribución

y en el acceso a las fuentes del conocimiento. Pero a pesar de que los sistemas permiten dar cada día más cabida a imágenes de mayor calidad y tamaño, la ciencia que nos ocupa aún no se sirve de este canal para exponer sus contenidos a través de enunciados visuales que complementen a los textos. Es evidente que la voluntad de incorporar imágenes al quehacer académico pasa, además de por un cambio epistemológico, por una reformulación de formatos de publicación, sobre todo en la TIC, en las que actualmente es tecnológicamente viable la carga de imágenes y su organización dentro del hipertexto, en el que pueden combinar con versatilidad imagen fija, vídeo y texto escrito, dando lugar además a la posibilidad de interacciones múltiples y al diálogo con el receptor, que se convierte así en agente activo del proceso de comunicación científico.

Para que de manera habitual podamos abrir un artículo de una revista de antropología publicada en la red, o las páginas de una publicación académica en papel, y encontremos textos escritos e imágenes, es necesario abundar en dos direcciones: por una parte es preciso definir criterios de índole morfológica y sintáctica para la elaboración de textos visuales y, por otra, profundizar en los aspectos que conciernen a la complementariedad del lenguaje escrito y del lenguaje visual. Para ello, el primer requerimiento es detenemos a analizar de manera pormenorizada el papel que han jugado y que juegan las imágenes en el contexto de las publicaciones académicas,

haciendo averiguaciones en torno a los contenidos científicos a los que han sido útiles, estudiando las formas en las que han confeccionado sus enunciados, poniéndolas en relación con otras imágenes con los mismos referentes e indagando en los modos de interacción de las imágenes con los textos. Una visión valorativa, clara y extensa en el tiempo, sobre el uso que ha ido haciendo la antropología de las imágenes, para dar a conocer y hacer públicos los resultados de sus estudios e investigaciones, ayudará a sentar las bases sobre las que construir textos visuales que contribuyan al empleo de un lenguaje de la imagen cada vez más rico, fecundo y creativo y, por lo tanto, con más posibilidades a la hora de transmitir y hacer extensivo el conocimiento científico.

Respecto al segundo grupo de imágenes, las imágenes que he denominado como antropológicas, apropiadas de otros ámbitos, de publicaciones diversas, etc., cumplen una doble función: por un lado la de formar parte integrante de la investigación y, por otro, no menos importante, la de contextualizar la producción visual propia de la investigación dentro del universo icónico con el que se vincula por referentes, por épocas, por rasgos estilísticos, etc. Como dice de Miguel (2002 pág. 22), las imágenes siempre se relacionan activamente con otras imágenes y mantienen un diálogo, afirma que no conocer esas imágenes denota analfabetismo visual. Las imágenes particulares solo se entienden si se comparan

mentalmente con la historia de las imágenes de la humanidad. La realidad social sólo se explica si se pone en relación con las estructuras sociales anteriores. Es por ello que desde esta investigación he realizado un recorrido por las imágenes más representativas de la cultura popular de nuestra cultura visual y detenerme en algunos casos representativos de nuestro país desde principios del siglo XIX, que han dado lugar a narrativas paradigmáticas de índole más sistemático, como las tipologías, o de carácter más expresionista, como el grotesco, entre otros. Asimismo he considerado sumamente importante adentrarme, ya en el periodo de análisis 1940-2010, en las imágenes de otro tipo de publicaciones que tienen que ver con la difusión cultural del patrimonio cultural inmaterial. Por lo que he incorporado imágenes de publicaciones divulgativas, como guías y libros monográficos visuales, y trabajos fotográficos referenciados en aspectos y en manifestaciones de la etnografía española que han sido tradicionalmente atribuidos al ámbito artístico y estudiados desde la historia del arte y, de manera específica, desde la historia de la fotografía. Su lectura y resignificación, desde un enfoque transdisciplinar, y su análisis y puesta en relación sincrónica y diacrónica con las imágenes producidas de forma expresa en el campo de la antropología, pienso que aporta una nueva dimensión práctica enriquecedora al trabajo que viene desarrollando la antropología visual, como pongo en evidencia a

lo largo de la investigación. En esta misma línea se pronuncia Edwards cuando, refiriéndose específicamente a la fotografía⁹, propone considerar otros géneros en el espacio etnográfico (fotografía documental, fotoperiodismo, fotografía artística). Según ella un enfoque de estas características produce una fragmentación inmediata de la fotografía etnográfica como categoría que provoca un movimiento desde el eje vertical de la práctica fotográfica disciplinar, a un eje horizontal en el que la fotografía se posiciona como un *continuum* de prácticas fotográficas de muchas corrientes intelectuales entrelazadas (2006 pág. 265). Gili va más allá con su planteamiento:

“No sería ocioso imaginar que algunas de las prácticas artísticas contemporáneas vinculadas a la representación de la realidad puedan ser un instrumento eficaz de observación y de evaluación para aquellas ciencias, como la antropología y la etnografía, que tienen como objeto de estudio el ser humano y su contexto. Despreciar la materia prima proporcionada por estas representaciones contemporáneas de lo invisible o de lo sutil, sería como seguir creyendo que solamente la razón tiene todas las respuestas legítimas. Y hoy en día, ya casi todo el mundo sospecha lo que, hace décadas anunciaba Unamuno: *“lo real, lo realmente real, es irracional; y la razón construye todas la irracionalidades”* (Gili, 2006 pág. 310).

⁹ La propuesta de Edwards se refiere específicamente a la fotografía pero la idea es extrapolable a las imágenes en general.

A la hora de mirar y valorar nuestro universo icónico hay una tendencia a pensar en la imagen como una disciplina de corte fundamentalmente artística, dominada por cánones de representación fundamentalmente estéticos, distantes de los intereses del análisis e interpretación culturales propios de la antropología (Lisón Arca, 1999 pág. 16). Sin embargo nuestra iconografía está repleta de imágenes capaces de colmar diferentes necesidades e intereses si éstas son intencional y correctamente resituadas y resignificadas en los contextos de trabajo de las investigaciones etnográficas y antropológicas. Como apunta Flusser (2001), respecto a la imagen fotográfica, cada fotografía reúne en sí misma parámetros artísticos, políticos y científicos, por lo que no tiene sentido diferenciar entre parámetros estéticos, éticos y epistemológicos. Desde la perspectiva de Flusser, la artísticidad de una fotografía se mide en función de su medio de distribución, que es el que codifica estos significados, y no por la propia imagen. El contexto de publicación de las imágenes, es crucial para determinar su significado. De lo que podemos deducir que las imágenes atribuidas tradicionalmente a los circuitos artísticos o a otros circuitos ajenos, cuando son resituadas en el contexto de las investigaciones de la antropología y de la etnografía, las podemos considerar como obras abiertas¹⁰ (Eco, 1992), como

¹⁰ Según Umberto Eco, la obra abierta es una propuesta estética que delinea una nueva dialéctica entre obra e intérprete. Una obra de arte es un objeto

objetos potenciales de resignificaciones, dado el carácter polisémico de los enunciados visuales¹¹ (Barthes, 2002). La nueva posición de las imágenes en el contexto de la antropología pone en juego la “mirada antropológica” que incorpora, con su interacción, su conocimiento y su experiencia a la lectura dando lugar a nuevos análisis y por consiguiente a nuevos significados, como pone de manifiesto esta investigación al incluir iconografía de referencia y de análisis procedente de múltiples ámbitos: etnográficos, artísticos, divulgativos, etc. Como afirma Joanna C. Scherer:

“Es el uso de fotos para la conservación y comprensión de cultura(s), tanto la de los sujetos como de los fotógrafos (...) Lo que convierte una foto en etnográfica no es necesariamente la intención de su producción, sino cómo se

producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender la obra. Cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada: determinada cultura, gustos prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual. En tal sentido, una obra de arte forma completa y cerrada, es asimismo, abierta; probabilidad de ser interpretada de muchas maneras.

¹¹ Según Roland Barthes “toda imagen es polisémica; implica subyacentemente a sus significantes, una de significados, entre los cuales el lector puede elegir unos e ignorar otros” (Barthes, 2002 pág. 35).

usa para informar etnográficamente a sus espectadores (...) culturas populares en sitios y tiempos específicos y su comparación con valores cultos y prácticas sociales (...) Una vez localizadas las imágenes deben someterse a detallado análisis” Cit. por Brisset, 1999 (Scherer, 1995 pág. 201).

Fases del uso de las imágenes en el trabajo antropológico

ETAPAS DE TRABAJO	Imágenes de la antropología (Producción de imágenes)	Imágenes antropológicas (Apropiación de imágenes)
1.- PLANIFICACIÓN	<p>Planificación específica, dentro de la planificación general del papel metodológico de la imagen en función de los objetivos de las investigaciones de campo y de la comunicación y presentación de resultados.</p> <p>Toma de de decisiones en cuanto a asignación de papeles y funciones de la red formada por los agentes implicados en la investigación: antropólogos y etnógrafos, fotógrafos, sujetos de estudio, etc.</p>	
2.- TRABAJO DE CAMPO	<p>Toma de decisiones acerca del modo con el que afrontar los registros y las técnicas más idóneas para hacerlo (dibujo, fotografía, cámaras compactas, réflex, etc.).</p> <p>Registro de observaciones, apuntes y notas visuales “cuaderno de imágenes de campo” (bloc de dibujo, cámaras, etc.).</p>	<p>Búsqueda y localización de fuentes visuales en archivos gráficos, agencias, fototecas, publicaciones, webs, etc., procedentes de distintos ámbitos (científico, artístico, periodístico, etc.).</p> <p>Consulta, selección y apropiación de las imágenes digitalizadas o, en su caso, digitalización de las mismas mediante dispositivos de captura (escáneres o cámaras digitales).</p>
3.- ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN	<p>Elaboración de un procedimiento específico de interpretación de las imágenes.</p> <p>Clasificación y puesta en orden y en los formatos convenientes, adecuados para su revisión metódica y sistemática (en grupos o/y series y de forma individual)</p> <p>Resignificación de de las imágenes: análisis y búsqueda de analogías y correspondencias, descripción y registro de apreciaciones e interpretaciones.</p>	

	Imágenes de la antropología (Producción de imágenes)	Imágenes antropológicas (Apropiación de imágenes)
3.- ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN	<p>Edición de imágenes, ajustes, clasificación y organización en función de un plan de lectura trazado.</p> <p>Interpretación de las imágenes valorando sus elementos formales y de contenido, teniendo en cuenta la recuperación de la conexión emocional con el contexto espacio-temporal en el que fueron tomadas.</p>	<p>Adaptación de imágenes. Homogeneización, ajustes, clasificación y organización en función del plan de lectura.</p> <p>Relectura de las imágenes teniendo en cuenta sus elementos formales y de contenido y situándolas en su contexto general y fotográfico (en relación con la estética, las temáticas y los medios técnicos propios de la época).</p>
4.- COMUNICACIÓN DE RESULTADOS	<p>Elaboración de estrategias narrativas visuales para la comunicación de resultados según la naturaleza y las características de los mismos y de los objetivos previamente propuestos.</p> <p>Construcción de enunciados y narraciones visuales a partir de conjuntos de imágenes organizadas en series, secuencias, cuadros, de manera individual, etc.</p> <p>Edición en función de los soportes (puesta en página de libros, revistas, publicaciones digitales, webs, proyecciones, exposiciones, etc.).</p> <p>Precisión del papel discursivo de las imágenes con respecto al de los textos (su interacción, complementariedad, paralelismo) y definición de las pautas de articulación de las mismas.</p>	
5.- RECEPCIÓN	<p>Profundización en el diseño de estrategias discursivas de carácter “abierto”, en lugar de buscar delimitaciones precisas de significado, con el fin de facilitar respuestas más elaboradas, indagatorias y reflexivas. Involucrar en ellas a los sujetos de estudio como protagonistas de las manifestaciones culturales estudiadas.</p> <p>Generar espacios para la negociación de significados de manera dialógica, posicionando al sujeto-receptor en la construcción colectiva de conocimiento. Desarrollo de mecanismos que permitan la retroalimentación entre los receptores y los emisores de los estudios con el fin de ir enriqueciendo los discursos visuales.</p>	

III

LAS IMÁGENES DEL PATRIOMNIO CULTURAL INMATERIAL ANTES DE 1940

- 1.- Imagen y cultura
- 2.- Narrativas documentales de las
imágenes de la cultura popular en
España antes de 1940

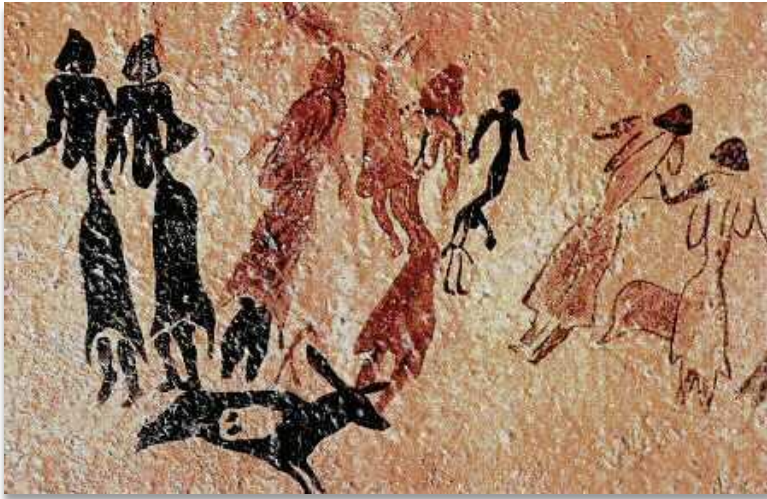
1.- Imagen y cultura

No sabemos exactamente cómo lo hizo, igual que ignoramos cómo fue el comienzo del lenguaje (Gombrich, 1998), lo que sabemos es que desde hace unos 20.000 años el hombre ha realizado signos que se pueden interpretar como imágenes (huellas y rascados en las paredes de las cuevas). Las primeras imágenes estaban elaboradas mediante lo que Gibson (1966) llamó “acto gráfico fundamental”. Este primer acto gráfico consiste en el trazo lineal que se forma en casi todas las superficies al dibujar “un canal” con un dedo o con un palo, etc. También puede formarse mediante un “depósito” de tiza o de pigmentos. Las primeras imágenes no eran imágenes representativas, sin embargo, con el tiempo el hombre comenzó a elaborar imágenes que sí representaban aspectos relacionados con su existencia. Desde sus albores, el hombre de todas las culturas ha realizado, en mayor o menor medida, pinturas y grabados y ha trazado dibujos que recrean elementos y escenas de su propia vida. Ya en las primeras manifestaciones pictóricas encontramos, como una de las temáticas principales, al ser humano afanado en sus labores cotidianas. Escenas de ganadería, caza, danzas rituales o, incluso, luchas violentas, eran temas recurrentes en las imágenes rupestres de los abrigos prehistóricos. Las decoraciones murales de las tumbas egipcias a menudo representaban banquetes, actividades de esparcimiento y escenas agrarias. En multitud de vasos griegos o

etruscos se pueden encontrar escenas de mercado o de caza, también las podemos ver en algunos mosaicos y pinturas romanas.



Escena cotidiana familiar procedente del conjunto de pinturas rupestres de las montañas del centro-sur del Sáhara que constituyen núcleo rupestre más grande del mundo.



Danza fálica de figuras femeninas en el abrigo de Cogull (Lérida).

Lo cotidiano y lo extraordinario de la vida de cada tradición cultural ha formado parte de los temas plasmados en imágenes a lo largo de los siglos. Los fines y las funciones de estas imágenes han sido diversos, desde mágicos hasta didácticos. Sus creadores también han ido cambiando y se han ido pasando el testigo de unas figuras a otras (chamanes, artesanos, artistas, viajeros, etc.). De la misma manera, las formas de representación han sido muy diferentes. Muchas culturas han puesto el acento en la capacidad metonímica de las imágenes y han llevado hasta

las últimas consecuencias su parecido con la realidad describiéndola con detalle. Otras, sin embargo, han basado sus representaciones en formas sintéticas y esquemáticas. El hombre se ha servido de los diferentes modos y procedimientos de representación visual para describir el mundo perceptible (material) y, a través de éste mundo visible, dar cuenta también de lo no visible (inmaterial).

Las imágenes se producen siempre en contextos culturales determinados y en momentos concretos. Cada cultura genera su propia iconografía diferente de la iconografía de otras culturas. Nuestra cultura occidental ha ido produciendo imágenes, a partir de multitud convenciones estilísticas que se han incorporado, a modo de sedimentos, a nuestro universo icónico. Todas y cada una de las imágenes acopiadas en occidente son producto de puntos de vista determinados por la mirada imperante de cada momento. En este sentido, es fundamental que tengamos presente que nuestra cultura icónica es fruto de una ideología, muchas veces interesada, que tiende a eliminar la distinción entre la realidad de la imagen y la imagen de la realidad sin dar cuenta de la mediatización y operación transfigurante que trae consigo producir una imagen (Zunzunegui, 2003, pág. 21). La gran tradición figurativa de las imágenes occidentales y su carácter predominantemente “realista” han llevado a pensar que todas las imágenes comunican de “forma directa” y han pasado por

alto la necesidad de analizar cómo comunican y cómo funcionan los discursos visuales¹.

Para analizar y profundizar en el funcionamiento de los discursos visuales es necesario descifrar las convenciones bajo las que fueron creadas las imágenes. Una de estas grandes convenciones, de la que somos herederos directos, es la de la construcción perspectiva del espacio. Durante la Edad Media en un solo retablo se representaba toda una secuencia narrativa, incorporando el fluir del tiempo dentro de los límites de un marco espacial. Con el desarrollo de la perspectiva en el Renacimiento los cuadros se inmovilizaron en un instante único (Manquiel, 2002, pág. 27). Panofsky (2003) analizó la representación del espacio en occidente mediante la perspectiva, método dominante de representación del espacio utilizado desde el siglo XV, y reforzado por la aparición de la fotografía, que se asienta sobre sus principios básicos. El punto de vista único y la intersección de la *pirámide visiva*, descritos por Alberti,² dan lugar a una construcción espacial unitaria, que

¹ Zunzunegui habla del “ciego vidente” como una especie contemporánea a evitar. Otros autores hacen alusión al analfabetismo visual. Para ellos existe muy poco conocimiento de la forma en la que funcionan y comunican los mensajes visuales, en una sociedad en la que la información y la cultura tienen un tratamiento predominantemente visual.

² León Battista Alberti (1404-1472) Fue arquitecto, teórico del arte y escritor italiano. En su tratado *De la pintura* (1436), dedicado a Brunelleschi, se

determina el tamaño de las cosas y sus respectivas distancias. La perspectiva es un artificio que representa el espacio desde un punto de vista privilegiado desde el que el hombre observa la realidad y la racionaliza organizando un orden visual determinado. La perspectiva, como apunta Panofsky, es una forma simbólica de representación que entronca directamente con una ideología basada en una visión antropocéntrica de mundo.

Alpers (1987), a través de un estudio paralelo de las imágenes renacentistas italianas y de sus homólogas holandesas, advierte de las diferencias, aparentemente sutiles, entre las maneras de representar el espacio de ambas culturas. Las imágenes italianas están basadas en las reglas racionales de la perspectiva, mientras que las imágenes holandesas responden a la descripción del mundo observado desde lo sensorial. Las imágenes holandesas no se construyen sobre un artificio abstracto de representación del espacio, sino que se basan en una larga tradición cultural de experiencia de observación sensorial y óptica que las hace eminentemente descriptivas. Los italianos ponen el énfasis en la

describen por primera vez las leyes de la perspectiva científica, además de dar una visión naturalista del arte de la pintura. Las investigaciones científicas y formales realizadas por Filippo Brunelleschi (1377-1446) fueron fundamentales para fijar las reglas y el sistema matemático-geométrico de representación de la realidad.

construcción de sus imágenes a través de la abstracción racionalizada de lo que ven, mientras que los holandeses hacen hincapié en la descripción minuciosa de la realidad que observan.

Cuestiones como la que analiza Alpes nos ponen en alerta sobre la necesidad de saber ver y valorar las imágenes en sus circunstancias y acceder a ellas mediante la consideración de su puesto, papel y presencia en el marco cultural general en que se han generado (Alpers, 1987). Dicho de otro modo, para interpretar los mensajes de las imágenes es necesario conocer y estar familiarizados con los códigos culturales en los que éstas se han producido (Burke, 2001, pág. 44).

Los estereotipos del otro

Cuando se produce un encuentro entre culturas distintas, lo más probable es que las imágenes que una hace de la otra sean estereotipadas (Burke, 2001, pág. 158). Como recuerda Burke, el término “estereotipo” hace referencia a la plancha a partir de la cual se graba una estampa, lo cual constituye un recordatorio muy eficaz de los vínculos existentes entre imagen visual e imagen mental. El estereotipo puede guardar relación con la realidad y no ser del todo falso, pero a menudo exagera

determinados elementos y omite otros. El estereotipo carece de matices, es un modelo que se aplica a situaciones culturales que difieren unas de otras. Para acometer el análisis de este tipo de imágenes estereotipadas, Burke propone utilizar el término “mirada” acuñado por el psicoanalista Jacques Lacan³, para designar lo que antes se había llamado “punto de vista”. Para ello recomienda pensar en términos de mirada occidental, mirada científica, mirada colonial, mirada turística, etc.

Según Burke algunos estereotipos son positivos, como es el caso del “salvaje noble”. Imágenes como las xilografías incluidas en la *Historia de un viaje a Brasil* (1578) del misionero protestante Jean de Léry representarían esta idea de salvaje noble⁴.

³ Según Jacques Lacan (1901-1981) el yo se constituye en torno a un reconocimiento de la imagen del otro o en su imagen en el espejo. A esta instancia Lacan la llamó el Estadio del espejo. Es descrito en el ensayo de Lacan “El estadio del espejo como formador de función del yo”, el primero de sus *Écrits*.

⁴ En el siglo XVIII la idea del salvaje noble tiene su momento culminante. Burke describe cómo los habitantes de la Patagonia y la Polinesia en esta época son vistos por los viajeros europeos desde el prisma de la tradición clásica como “ejemplares modernos de la vida austera y virtuosa que llevaban en la época clásica pueblos tales como los espartanos y los escitas” Bernard Smith, *European Vision and the South Pacific* (1960: 2º ed. New Haven, 1985, pág. 24-25, 37-38).

Pero, salvo excepciones, la mayoría de los estereotipos de los otros han sido y son hostiles y despectivos o, en el mejor de los casos, han mostrado signos de condescendencia. Los estereotipos más crueles se basan en la presunción de un “nosotros” humanos civilizados, frente a “el otro” exótico, distante, que puede llegar a convertirse incluso en monstruo⁵.

Las afirmaciones sobre las monstruosidades del canibalismo que se realizan en algunos grabados del siglo XVI, como los de Hans Staden, no son exactamente falsas. Efectivamente algunos indios de Brasil, cuyas costumbres fueron descritas detalladamente por algunos viajeros europeos de la época, comían la carne cruda de sus enemigos en determinadas ocasiones rituales. Las imágenes, sin embargo, dan la falsa impresión de que la carne humana era el alimento cotidiano de todos los indios⁶ y dan cuenta de manera muy clara del proceso de creación del estereotipo.

⁵ En la mayoría de estas imágenes opera una *monstrificación* de lo indígena, fruto de un complejo proceso, donde el descubrimiento de las similitudes con el *otro* produce por reacción su alejamiento.

⁶ Carreño, Gastón. El Pecado de Ser *Otro*. Análisis de algunas representaciones monstruosas del indígena americano (Siglos XVI – XVIII). Revista Chilena de Antropología Visual. N° 12. Santiago de Chile, 2008. www.antropologiavisual.cl/



Xilografía de Jean de Lery. *Historia de un viaje a Brasil* (1578).



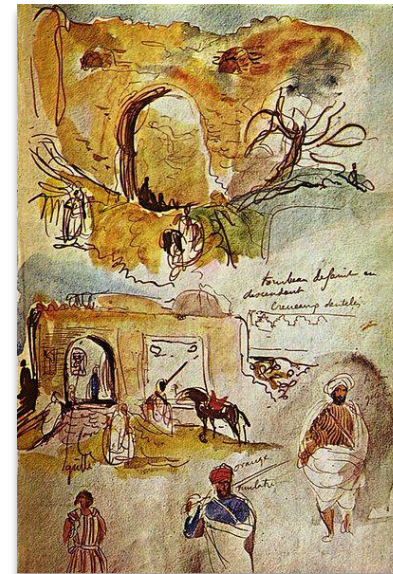
Grabados de la *Americae Pars Tertia* (1592), de Theodor De Bry donde ilustra el relato de Hans Staden (De Bry, 1992).

Dentro de las imágenes de estereotipos de “el otro”, Burke analiza las actitudes mentales de occidente hacia oriente. El “orientalismo” se hizo patente en las imágenes visuales que ilustraron los estereotipos literarios de Oriente que tenían los occidentales, como *Las cartas persas* de Montesquieu (1972)⁷. Ingres, Gericault y Delacroix son los mayores exponentes de un numeroso grupo de artistas occidentales cuyas pinturas recrean temas relacionados con el Oriente Medio. En torno a las imágenes de las escenas de la cultura oriental estereotipada, discurren de forma paralela escenas de tipo “romántico” y otras de estilo “documental” o “etnográfico”. Baudelaire se refiere a los interesantes estudios de dibujo de viaje de Eugène Delacroix en estos términos:

“un viaje a Marruecos dejó, a lo que parece, una profunda impresión en su espíritu: allí pudo estudiar a gusto al hombre y a la mujer en la independencia y la originalidad nativa de sus movimientos, y comprender la belleza antigua a través del aspecto de una raza intacta de toda mezcla y enriquecida por su salud y por el libre desarrollo de sus músculos. De esta época datan *Las mujeres de Argel* y una multitud de bocetos” (1999, pág. 15).

⁷ Jean-Auguste-Dominique Ingres transcribió a sus pinturas algunas cartas escritas por Lady Mary Wortley Montagu desde Estambul, entre ellas el pasaje en que Lady Mary cuenta su visita a unos baños turcos, como preparación para la ejecución de su cuadro *El baño turco*.

Escenas como las de Delacroix aunque poseen un enorme efecto realidad y recrean lo que se considera típico de una determinada cultura, suelen ser el fruto de lecturas precipitadas o de meros prejuicios, en lugar de responder a periodos más largos de observación y reflexión.



Página del álbum del norte de África y España, Eugène Delacroix, 1832. Museo del Louvre.

Las imágenes del otro en la cultura popular

Las representaciones de “el otro” en el propio país han supuesto también un recurrente referente en la historia de nuestras imágenes. En este sentido han sido muy significativas las representaciones urbanas de los habitantes de las zonas rurales. A partir del siglo XII, pastores y labradores aparecen representados en las imágenes occidentales de manera grotesca. El cuerpo grotesco inundó las pinturas de El Bosco y las de Brueghel el Viejo (Fernández Ruiz, 2004). Esta imagen grotesca fue muy bien estudiada por Bajtin (2003) en su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1941)⁸. Lo grotesco se caracteriza, según su definición, por “un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución. La actitud respecto al *tiempo y la evolución* es un rasgo constitutivo (o determinante) indispensable de la imagen grotesca. El otro rasgo indispensable, que deriva del primero, es *su ambivalencia*,

⁸ Mijail Bajtin introduce en esta obra su idea de novela como expresión de la cultura popular carnalesca y bufa, como rechazo de la norma unívoca y de la rigidez de los patrones y estilos literarios, como celebración de la ambivalencia. El discurso carnalesco, amplio y polifónico, se enfrenta, según su manera de ver, a una visión rígida y estática de naturaleza aristocrática de la realidad.

los dos polos del cambio; el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis, son expresados (o esbozados) en una u otra forma”.

En el *Carro de Heno* (1500) El Bosco representa un carruaje de Carnaval en el que se muestra al género humano entregado a los placeres naturales y en plena transgresión de las leyes divinas. En esta imagen El Bosco recrea uno de los pecados capitales: el deseo de provecho mundano o avaricia, cuyas subclases se muestran en los grupos de figuras adyacentes. En la fiesta popular medieval, el Carnaval y las celebraciones emparentadas con él, los cuerpos grotescos se entremezclan y sin distinciones participan de un estado común de efervescencia que lleva a la incandescencia colectiva. El tiempo del Carnaval suspende de manera provisional los usos y las costumbres e instituye la regla de la transgresión. Esta transgresión posibilita la liberación de las pulsiones reprimidas y pone de manifiesto lo que Bajtin denomina “gran cuerpo popular de la especie”. El cuerpo grotesco, formado por salientes y protuberancias, vive plenamente y satisface sus necesidades naturales. En el acoplamiento, en la gravidez, en la comida, en la bebida, en la muerte, etc., el cuerpo se entremezcla con el cosmos.



Tabla central de *El carro de heno*, 1500-1502. El Bosco. Museo del Prado.

La persona, en los sectores populares, según Le Breton (2008, pág. 29), estaba subordinada a una totalidad social y cósmica que la supera. El cuerpo humano no era, en las sociedades tradicionales, un universo independiente como ocurrió después en las sociedades modernas con el desarrollo del individualismo. El hombre tradicional se percibe como parte de las fuerzas que rigen el mundo, está inserto en la trama comunitaria y cósmica y amalgamada con la multitud de sus semejantes.

Tanto el Bosco, como Brueghel el Viejo ilustraron los proverbios y la cultura popular. Brueghel hizo de los campesinos y sus actividades el tema de muchas de sus pinturas. En *Los refranes neerlandeses*, 1559, Brueghel representa más de cien refranes y giros idiomáticos. La gran mayoría de las escenas describen actos estúpidos, inmorales y desatinados. El cuadro alude al “mundo al revés”⁹.

“Una de las comedias humanas más perfectas”, según Gombrich (1998, pág. 382), es el famoso cuadro de la boda aldeana de Brueghel. Gombrich hace una descripción sumamente detallada de la escena representada en el cuadro:

⁹ Coleccionar refranes era una de las muchas actividades científicas del siglo XVI. Erasmo de Rotterdam publicó en 1500 una colección de adagios y dichos célebres de autores latinos (Hagen, 2000: 34).

“la fiesta tiene lugar en un granero, con haces de paja colgados en el fondo; la novia se halla sentada delante de un paño azul, con una especie de corona en la cabeza; permanece plácidamente con sus manos plegadas y una sonrisa de evidente satisfacción en su estúpido rostro (...) Los demás comen y beben afanosamente, y advertimos que solo se trata del comienzo. (...) En el fondo hay una muchedumbre tratando de entrar; hay músicos, uno de ellos con una patética y ansiosa mirada en sus ojos viendo pasar la comida ante él; hay dos extraños en el extremo de la mesa, el fraile, el magistrado, absorbidos en su conversación; y hay el niño en primer término, que ha cogido un plato; lleva un emplumado gorro, demasiado grande para su cabecita, y está completamente absorto saboreando el delicioso manjar, representación de la gula inocente. Pero lo más admirable que todo el valor anecdótico, de ingenio y de observación, es la manera de haber organizado Brueghel su cuadro para que no parezca apiñado o confuso. El propio Tintoretto no hubiera podido producir una pintura más llena de vida, de un espacio lleno de gente...” (Gombrich, 1998, pág. 382).

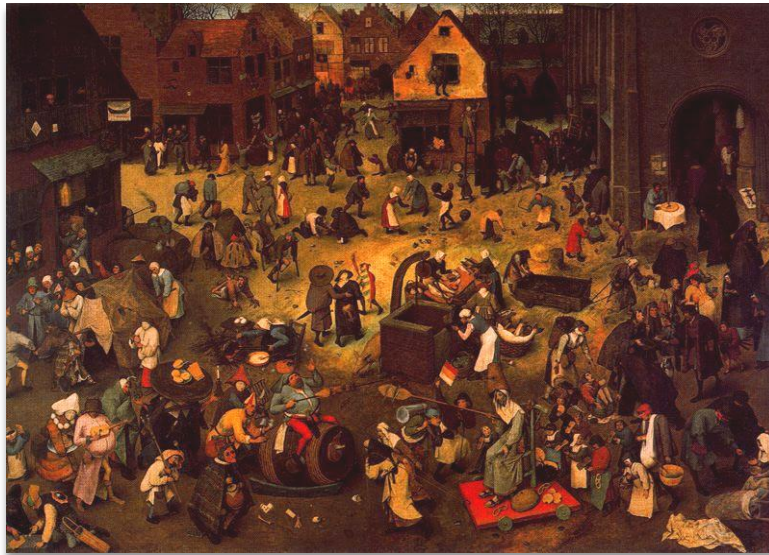
En *la boda aldeana* los campesinos están representados como figuras bajitas, regordetas y haciendo gestos vulgares. La pintura, a pesar de parecer meramente descriptiva, es una obra que posee un fuerte carácter cómico o satírico. No olvidemos que está realizada por un hombre de ciudad amigo de humanistas

que da cuenta, a través de escenas como esta, del aumento de la distancia cultural entre el campo y la ciudad provocado por la progresiva urbanización que se estaba dando en la época (Burke, 2001).



Boda aldeana, 1569. Peter Brueghel, el Viejo.
Museo de Historia del Arte de Viena.

Otra de las obras emblemáticas de Brueghel el viejo es *El combate entre don carnaval y doña cuaresma* (1559). En la vívida escena hay una posada, que representa el goce, y una la iglesia, que representa la devoción. La obra parodia y contrapone a los que celebran el carnaval y a los devotos que cumplen la cuaresma. El carnaval está protagonizado por un hombre grueso subido a un barril de cerveza. Le combate la cuaresma, simbolizada por una delgada mujer que se sienta sobre un reclinatorio.



El combate entre don carnaval y doña cuaresma, 1559. Peter Brueghel, el Viejo.



Ilustraciones de François Desprez, *Les songes drôlatiques de Pantagruel*, 1565.

Lo grotesco tuvo también gran importancia para los artistas barrocos, la tradición de este tipo de representaciones cómicas siguió viva hasta el siglo XVII. En 1565 François Desprez ilustró *Les*

songes drôlatiques de Pantagruel (Los sueños locos de Pantagruel)¹⁰ con grabados que representaban figuras grotescas.



De la serie de grabados *Balli di Sfessania*. Aguafuerte y buril. Médiathèque du Pontiffroy. Jacques Callot, siglo XVII.

¹⁰ De las 120 ilustraciones que François Desprez realizó para la edición publicada por Richard Breton en 1565 del clásico de Rabelais *Pantagruel* y *Gargantúa*, Dalí tomó 25 a los que incorporó algunos elementos iconográficos extraídos de su característico vocabulario surrealista, salpicados de ocurrencias y llenos de signos y fantasías eróticas.

Jacques Callot (1592-1635) creó estampas en las que las extravagantes invenciones de los manieristas italianos fueron representadas con el mismo espíritu que lo hizo Brueghel. Empleó en sus grabados tamaños sorprendentes y representó en ellos figuras gigantescas cuyas composiciones reflejaban la insensatez de la humanidad a través de escenas extraídas de la vida de proscritos, soldados, mendigos y farsantes (Gombrich, 1998, pág. 385).

El pintor George de le Tour (1593-1652), el más famoso de los tenebristas franceses influenciado por el pintor italiano Caravaggio, dejó en su legado algunas descripciones de los personajes de la cultura popular de su época. Su cuadro *el tocador de zanfaina*, describe a uno de los actores nómadas que viajaban en solitario. Representa a “un ciego cantando, acompañándose musicalmente de una *vielle*, una especie de laúd rústico denominado en Inglaterra “zanfoña” (Burke, 2005, pág. 153). Otras obras del pintor, también representativas de diferentes aspectos de la cultura popular son: la *Riña de músicos*, (1625-1630) y la *Buenaventura*, (1633-1639).



George de la Tour, *Tocador de zanfonía*, 1631-1636. Nantes. Musée des Beaux-Arts.

También hubo varios artistas que trabajaron temas típicos de la vida callejera romana. Ninguno era italiano, sino flamencos, holandeses e incluso algún español. El cuadro *Carnaval en Roma* (1653), de Jan Miel, pintor especialista en fiestas populares y carnavales, formaba parte de una serie de lienzos que pintó para un noble italiano. Representa a una serie de personajes borrachos sembrando el jolgorio, que avanzan por las calles de Roma en un carro tirado por bueyes. Las máscaras y los cencerros anuncian la comitiva. Los artistas emigrados de Centroeuropa introdujeron en Italia con gran éxito de venta entre la clase culta, esta visión tan desenfadada y satírica.



Jan Miel, *Carnaval en Roma* (1653). Museo del Prado.



Jean-François Millet. Las espigadoras, 1857. Museo de Orsay, París.

Durante los siglos XVIII y XIX la mirada de los artistas pasó a ser etnográfica centrando el interés en la reproducción fidedigna de trajes y costumbres de la vida de los campesinos¹¹. Jean

¹¹ En España se denominó *costumbrista* a este tipo de pintura o literatura.

François Millet (1814-1875) pintó escenas de la vida cotidiana de los campesinos, mostrándolos tal como eran. Si en el arte del pasado, como hemos visto, los campesinos habían sido considerados como paletos jocosos, tal y como Brueghel los había pintado, en este momento empezaron a cobrar interés y a considerarse revolucionarias, escenas de trabajo apacible en el campo como las de los cuadros de Millet (Gombrich, 1998, pág. 508). En *Las espigadoras* (1857), el pintor representa a tres mujeres entregadas de lleno a su tarea. La armonizada composición de la escena, el ritmo calculado del movimiento y distribución de las figuras transmite la sensación de equilibrio apacible y denota la noble consideración de Millet por la labor de las espigadoras.

Gustave Courbet (1819-1877), que dio nombre al movimiento pictórico del Realismo, deseaba plasmar ante todo la verdad de las cosas y no la belleza. Para ello escogió temas y personajes de la realidad cotidiana, alejándose rotundamente del pintoresquismo o del folclorismo decorativo. El pintor dio un tratamiento a los temas de la vida cotidiana digno de grandes formatos, que estaban reservados, hasta entonces, a temas elevados de carácter religioso, histórico, mitológico y a retratos de las clases altas. Courbet se reivindicó con sus pinturas la honestidad y la capacidad de sacrificio del proletariado. *Las cribadoras trigo, 1856*, representa a dos jóvenes mujeres, las hermanas del propio Courbet, realizando tareas cotidianas.



Gustave Courbet. Las cribadoras de trigo, 1856. Museo de Bellas Artes de Nantes.

Al final del siglo XIX, el pintor belga James Ensor (1860-1949) influenciado por imágenes grotescas de los maestros flamencos como el Bosco y Pieter Brueghel y por los vivos colores de los impresionistas, representó a personajes enmascarados y caracterizados de payasos y de esqueletos, con el fin de exponer la corrupción de los valores humanos y la inhumanidad

generalizada. La obra de Ensor, en la que pervive el humor sarcástico de la tradición pictórica flamenca (nació y vivió en Ostende), preludia el expresionismo, desarrollado en Europa posteriormente, que utilizó la pintura como un vehículo de expresión de emociones y de crítica a la realidad.



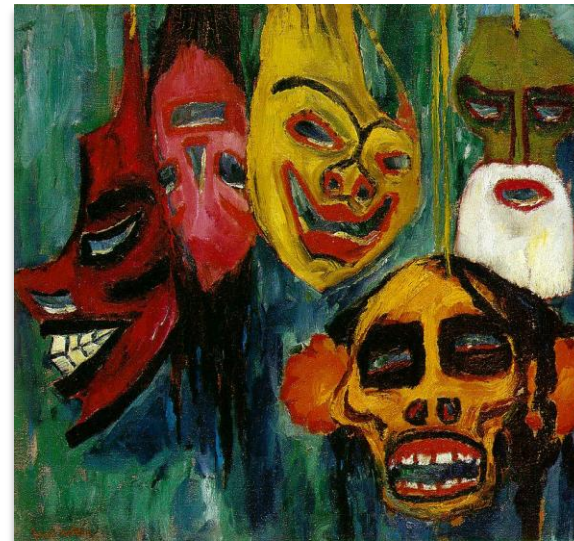
James Ensor, *La entrada de Cristo en Bruselas* (1888-89). Musée Royal des Beaux-Arts, Amberes.

Las pinturas de Ensor están llenas de resonancias de las pinturas de Brueghel, de El Bosco y de Goya, llenas de máscaras de

aspecto grotesco que representan las pasiones que animan la vida de los hombres, representadas con una técnica de particular agresividad cromática, violencia de empaste y rudeza de formas. En su obra *La entrada de Cristo en Bruselas* es la que mejor plasmó su vena satírico-grotesca.

"...el cuadro es como una gran farsa, una secuencia de extravagancias y un espectáculo de muecas de mofa y escarnio. "¡Viva la Social!", está escrito en una pancarta que atraviesa la calle; "¡Viva Jesús!" figura en el lado derecho, en un pequeño estandarte; "Fanfarrias doctrinarias" se lee en la enseña de la banda de música. Bufones, beatas, putas, soldados, máscaras, esqueletos tocados con la chistera de los caballeros, gordos y flacos, burlescas autoridades civiles y religiosas; una apretada multitud de caras raras, deformadas, fantasmales, brutales, clownescas, pueblan este gran lienzo en un ambiente de excitación carnavalesca de feria y de barracón, que rodea a Cristo montado en el asno, y en el que él mismo se funde como un personaje más. Pero lo que da al cuadro una crepitante energía satírica no es sólo esta parada irreverente de la sociedad, sino, junto a esto y como sustancia de esto, su inventiva pictórica, la avidez de las disonancias cromáticas y la riqueza pura, cruda y violenta de su paleta. En este cuadro se descubren instintivamente las leyes del color, que en París los artistas presumían hacer descender de la ciencia." (de Micheli, 1983, pág. 41).

Años después, el pintor expresionista alemán, Emil Nolde (1867-1956), hallará en las máscaras de la Entrada de Cristo la clave de muchas de sus telas. Nolde fue uno de los más destacados pintores expresionistas alemanes. Con su crispado manejo del pincel, la utilización de colores vivos y estridentes y las figuras de rostros a modo de máscaras pretendía provocar en el espectador un shock visual y emocional. Sus escenas representan el rostro humano como una máscara grotesca que revela con crudeza emociones básicas.



Emil Nolde, *máscara, naturaleza muerta III* (1911)
Atkins-Museum, Kansas City.

2.- Narrativas documentales de las imágenes de la cultura popular en España antes de 1940

Durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX se generaron en nuestro país un gran número de imágenes referenciadas en diferentes aspectos de la vida popular. Grandes maestros de la pintura, dibujantes viajeros, fotógrafos pioneros, pedagogos innovadores, etc., recrearon visualmente con técnicas de naturaleza diversa la vida y las costumbres españolas. Miradas nacionales y extrajeras fueron testigos del paso del tiempo y plasmaron, desde diferentes coyunturas y puntos de vista, una cultura inmaterial que iba perdiéndose con el lento acontecer del progreso y con el desarrollo de las urbes.

La visión de la cultura popular española ha sido heterogénea y ha ido dando lugar a narrativas diferentes muchos de cuyos atributos resuenan en las imágenes de nuestros días. A la hora de entender a fondo las imágenes del patrimonio cultural inmaterial producidas en momentos más cercanos en el tiempo, como es el caso de esta investigación (1940-2010), es fundamental retrotraernos a pasados más lejanos puesto que ha sido en ellos en los que se han forjado muchos de los rasgos estilísticos que

caracterizan actualmente las narrativas documentales de la cultura popular. Las imágenes siempre se relacionan con otras imágenes coetáneas y anteriores en el tiempo, y se entienden y son susceptibles de análisis en sus contextos de relación. Por ello, se hace necesario un breve recorrido por las manifestaciones visuales más representativas de la historia de los dos últimos siglos, ya que determinan, como vamos a ir comprobando, muchos aspectos de las imágenes posteriores marcadas fundamentalmente por dos grandes modos de narración: uno en el que prima la mirada sistemática, y otro en el que destaca el talante expresivo por encima de otros aspectos. Dentro de la primera, encontramos muchas representaciones estereotipadas¹ de personas y de escenarios de la vida popular; las tipologías y los tipos característicos se fueron haciendo muy frecuentes desde que el romanticismo se posicionó en contra de la promesa de uniformización, que deparaba el progreso inminente de la industrialización, y apostó por lo autóctono y lo genuino de los lugares apelando a la natural y a lo singular. Las escenas populares de nuestras regiones se convirtieron en los motivos pintorescos de los dibujos, pinturas y fotografías, realizados por los extranjeros y españoles, como Richard Ford o Valeriano Domínguez Bécquer, que buscaron un reducto de lo tradicional y de lo auténtico. Las mentalidades más moderadas

¹ Hemos visto en el capítulo anterior cómo se forja un estereotipo y cómo se representa visualmente.

de los siglos XIX y XX, aprovecharon también muchas de estas escenas, plasmadas en cuadros costumbristas de las culturas populares, que obviaban las contradicciones y las tensiones sociales, para vehicular su mirada.

Las narrativas documentales de la cultura popular más expresivas entroncaron con las representaciones del grotesco tratadas en el capítulo anterior. Muchas de las fabulosas escenas grotescas que pintó Goya tras la guerra, nos ponen en contacto con los orígenes del expresionismo abriéndonos las puertas a una de las corrientes narrativas documentales de más influencia posterior en el terreno de las representaciones de las culturas populares. Los dibujos y las pinturas de Gutiérrez Solana, con la expresividad de la máscara grotesca como protagonista, fueron herederas de esta manera de mirar las tradiciones. Otras manifestaciones documentales, como las fotografías de la Misiones Pedagógicas, basaron su expresividad en la fragmentación y en la descontextualización, recursos que utilizaba en la época la fotografía moderna y que hoy en día utilizamos con profusión.

Centrándonos en las maneras de hacer, encontramos empresas visuales que, con más o menos envergadura, acuden a metodologías sumamente metódicas, que conllevan trabajos de campo muy semejantes a las maneras de proceder de los etnógrafos y antropólogos, como veremos en el gran proyecto etnográfico de los tipos característicos españoles de Joaquín

Sorolla para la Hispanic Society of America de Nueva York, en la empresa fotográfica de documentación etnográfica que ésta misma institución llevó a cabo en nuestro país, así como en las citadas fotografías de las Misiones Pedagógicas, realizadas durante la Segunda República Española, que documentan el encuentro y la interacción con “el otro”. Fueron muchos los dibujantes y, sobre todo, los fotógrafos que emprendieron tareas de documentación visual de manera metódica a lo largo de toda nuestra geografía tratando multitud de aspectos de la cultura popular del país. Álbumes fotográficos como los de los pioneros Robert P. Napper, Jean Laurent o Charle Clifford y empresas posteriores como la de Ortiz-Echagüe dan cuenta de ello, como iremos comprobando en estas páginas a través de un recorrido panorámico.

De las estampas idealistas de la cultura popular a los inicios del expresionismo: Francisco de Goya

No cabe duda de que una de las miradas más interesantes, agudas e influyentes de todos los tiempos hacia las expresiones de la vida popular fue la de Francisco de Goya (1746-1828). La fascinación del pintor por los ambientes y por las escenas de la cultura popular fue el precedente de una forma de realismo social que se reveló muy fecunda durante los siglos XIX y XX en Europa² y que también tuvo influencia en algunos de los caminos que tomó la imagen etnográfica española como veremos en estas páginas.

Los primeros trabajos pictóricos de Goya que tienen referentes de la cultura popular son los cartones que llevó a cabo a partir de 1775 para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara en Madrid. En estos cartones, Goya desarrolló una pintura costumbrista y popular dentro de una estética próxima al

² En el ámbito europeo, el tono satírico y la voluntad documental de muchos de sus grabados reaparecen en las obras que realizó, a mediados del siglo XIX, Honoré Daumier. Este artista francés heredó de Goya la fortaleza del dibujo (que, a menudo, rayaba lo caricaturesco) y el compromiso social. La obra de Daumier dio continuidad a una tendencia artística que desembocó, ya en el siglo XX, en el realismo crítico de los pintores alemanes Otto Dix y George Grosz, y en la caricatura moderna.

rococó en la que se apreciaba la vida apacible y esperanzada de un momento histórico marcado por los efectos de la buena coyuntura económica y por la ilusión que despertaron los avances del movimiento reformista. Entre las mejores composiciones de esta serie encontramos representaciones desenfadadas y optimistas de escenas de la vida popular y de juegos tradicionales como *El quitasol*, *la gallina ciega*, *la cometa*, *el columpio*, *el cacharrero*, *el pelele* o *el baile a orillas del Manzanares*. Son muchísimas las pinturas y los grabados de Goya referenciadas en los múltiples aspectos de la cultura popular, en sus tipos, en sus costumbres y en sus celebraciones. El pintor cultivó estos temas hasta el final de sus días y fue plasmando en ellos los brutales cambios políticos y sociales que sufrió el país, y él mismo, a lo largo de su vida. Desde el ámbito que nos ocupa, se hace muy significativa la evolución de la mirada del pintor y la transformación que sufrieron sus imágenes. Esta profunda transformación se aprecia muy bien comparando dos pinturas que tienen el mismo referente, pero que están concebidas desde dos maneras de ver y de representar radicalmente diferentes en dos períodos que distan treinta y cinco años en la vida del pintor. Las dos representan la celebración de San Isidro. En la primera de ellas, *La pradera de San Isidro*, realizada en 1788, Goya retrató una escena populista en su aspecto más



Francisco de Goya. *La pradera de San Isidro*, 1788. Boceto, óleo sobre lienzo. Madrid Museo del Prado.



Francisco de Goya. *La peregrinación a San Isidro*, 1820-1823. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo del Prado

profano, la renombrada fiesta del patrono de Madrid, que se celebraba en las laderas del Manzanares. Combinó la escena del almuerzo, en primer plano, con el contexto espacial de la ciudad, en el que sobresalen como hitos el Palacio Real y la iglesia de San Francisco el Grande. Los colores suaves y nacarados del fondo y los tonos oscuros del plano medio de la imagen contribuyen a realzar las figuras situadas en el plano anterior, de colores más intensos combinados con un blanco brillante, que representan a un grupo de elegantes damas protegidas por sombrillas de seda. El pintor reflejó el animado trañín en el plano central de la imagen confiriendo una gran profundidad a la composición panorámica. Los habitantes parecen miniaturas formando una gran muchedumbre desperdigada por las riberas en un ambiente festivo en el que todo es diversión. Nada recuerda el motivo religioso de la romería.

Treinta y cinco años después de realizar el cartón para el tapiz de *La pradera de San Isidro*, en 1820, Goya realizó una réplica lúgubre de la visión alegre y plácida de la feria de San Isidro que formó parte de las magistrales “pinturas negras” con las que decoró los muros de su propia quinta, la llamada Quinta del Sordo. Para su pintura *Peregrinación a San Isidro*, Goya volvió a elegir un formato apaisado muy ancho, sin embargo el contraste con el cartón de 1788 es abismal: la alegre y plácida fiesta que presidía el cuadro se transforma en una escena oscura y tenebrista. Un numeroso grupo

de personajes grotescos³ protagoniza la imagen. Los peregrinos forman una multitud en la sombra, que entona con las bocas entreabiertas un cántico trágico y desesperado. Los ojos en blanco son signos del horror y de la máxima tensión. El lugar se ha vuelto indefinido, perdiendo todo el atractivo que pudiera tener, queda únicamente sugerido en el paisaje que enmarca el fondo.

Como dice Valeriano Bozal (2005), la escena pintada por Goya no remite al pasado, no es una rememoración mitológica; los tipos y sus indumentarias son de la época del artista. Goya no pretende hacer ninguna reconstrucción histórica, sino que habla del presente en el que vive, del mundo que se configura en los albores del siglo. Las figuras representadas en el cuadro son variadas y pertenecen a todos los niveles sociales, pues todos participan de la romería. Se trata de mendigos, artesanos, labradores, damas y burgueses; todos avanzan hacia el espectador y establecen un diálogo virtual directo con su mirada. Como en el resto de las pinturas negras, Goya no representó escenas que se puedan contemplar a distancia, sino que introdujo en sus composiciones elementos que obligan a hablar de la afinidad entre esa realidad y la del espectador, entre su realidad y la nuestra.

Otras obras de temática popular en las que Goya plasmó su mirada crítica expresionista, a través de representaciones de grupos de

³ Las características del cuerpo grotesco han sido tratadas de manera específica en el punto anterior, -*Las imágenes del otro y la cultura popular*-.

personajes grotescos y enmascarados son: *El entierro de la sardina* y *la procesión de los disciplinantes*. Ambas representan respectivamente las manifestaciones populares en el ámbito profano y religioso. *El entierro de la sardina* es un retrato bullicioso de la ceremonia burlesca que organizaba el pueblo madrileño para festejar la terminación del Carnaval y el inicio de la Cuaresma. El miércoles de Ceniza se celebraba el desfile de una comparsa precedida de un estandarte desde las Vistillas hasta la Ribera del Manzanares, donde se entregaba el pueblo a bailes y ceremonias burlescas que terminaban con la quema del pelele. Aunque el carnaval fue permitido durante la dominación francesa, durante el retorno al absolutismo de Fernando VII quedaron prohibidas estas expresiones dados los desmanes y las burlas que se hacían a las instituciones que lo apoyaban. A pesar de ello, tales represiones no tuvieron demasiado efecto. Según Bozal (2005), el cuadro fue pintado por Goya entre 1815-1819⁴, lo que hace evidente que su talante era crítico y transgresor, mostrando con él su rechazo a la política reaccionaria de Fernando VII. En *La procesión de los disciplinantes*, Goya dirige su mirada ante los excesos de la religiosidad popular de su tiempo. Aunque una cédula real había prohibido las procesiones de disciplinantes y empalados, frecuentes en Europa en la Baja Edad Media, estas prácticas se seguían celebrando (Real Academia de San Fernando , 2004 pág.

220). Uno de los rasgos fundamentales que definen la imagen es la representación de la crueldad. En primer plano, destacando sobre cualquier otro aspecto de la imagen, aparecen los cuerpos sangrantes de los flagelantes. Los personajes representados en primer término están singularizados, caracterizados en el desempeño de su papel, mientras que los que están en un segundo plano forman una muchedumbre oscura y anónima.



Francisco de Goya. Procesión de los disciplinantes, 1808-1812. Museo Real Academia de San Fernando de Madrid.

⁴ Otras fuentes, como la Real Academia de San Fernando datan el cuadro entre 1808-1812 (Real Academia de San Fernando , 2004).

La búsqueda de lo pintoresco y la representación de los tipos en la pintura costumbrista del siglo XIX

Durante el Romanticismo, la Revolución Industrial presagió la desaparición inminente de una serie de valores y tradiciones rurales a causa del desarrollo desmesurado del capitalismo urbano y del éxodo masivo del campo a la ciudad. La mentalidad romántica, vigente en los primeros años del siglo XIX en Europa, exaltó las características particulares de cada pueblo, determinadas por cada trayectoria histórica, y proclamó y afirmó el carácter propio y diferente de cada uno de ellos a través de tipo y escenas significativas. El Romanticismo, como oposición a los postulados existenciales, políticos y culturales de la Ilustración, basados en la posibilidad de alcanzar un conocimiento objetivo y abstracto, propugnó un conocimiento referido a realidades concretas y diversas, fundamentado en lo particular y en cada contexto temporal histórico específico. La convicción de que la máquina y la industria aniquilarían las características singulares de los hombres y de los pueblos, creando la uniformidad entre las personas y las naciones, y acabando con todo lo autóctono y lo genuino de los lugares, llevó a la evasión y a la búsqueda de situaciones en las que imperasen la naturalidad del hombre y su singularidad.

España, tras la Guerra de la Independencia, empezó a ser conocida en Europa mediante los relatos orales y escritos de los participantes

en la contienda, y se convirtió en un foco de atracción para los románticos europeos que buscaban historias particulares y costumbres primitivas en sus gentes. Fueron muchos los artistas británicos y franceses que recorrieron la geografía española y plasmaron sus escenas en dibujos y en pinturas⁵. Además de fijar su atención en los grandes edificios del pasado, mostraron especial interés en el pueblo llano que representaba, para ellos, lo tradicional y lo auténtico (Reina Palazón, 1996 págs. 265-266).



Richard Ford (1796-1858) sistematizó la imagen romántica, pintoresca, de España en su *Handbook for travellers in Spain and Readers at Home* (1847).

⁵ Entre ellos cabe destacar a Richard Ford, D. Wilke, David Roberts, F. Blanchard, A. Dauzats y Gustave Doré, entre otros.

Todas estas imágenes contribuyeron a caracterizar la iconografía de la producción plástica del llamado costumbrismo pictórico que se desarrolló desde los años treinta del siglo XIX, hasta finales de la década de los sesenta, coincidiendo con el reinado de Isabel II, en distintas regiones españolas, sobre todo en Andalucía y en Madrid. Además de las miradas exteriores de los viajeros, fueron también razones de carácter sociológico las que favorecieron el desarrollo de este tipo de producción pictórica, sobre todo en la región andaluza. El pintor, en el nuevo dibujo social, se convirtió en un productor libre que tenía un público heterogéneo constituido por una nueva burguesía mayoritariamente latifundista y en menor medida industrial y de negocios. Mediante el costumbrismo se expresó la sociedad moderada y manifestó su deseo de orden y seguridad a través de la consideración y complacencia con el pueblo, de la exaltación de la propiedad rural, de la religiosidad y del gusto por las procesiones, las festividades y las fiestas ciudadanas. El costumbrismo presentaba al pueblo como perpetuador de unas tradiciones y de un modo de ser secular, frente a una burguesía que había adoptado formas extranjeras. Es por ello que en sus representaciones los personajes se convirtieron en tipos, y las escenas o situaciones se hicieron definidoras del carácter particular y genuino de una región o colectividad fuera de cualquier momento histórico. En las imágenes hay nostalgia de un tiempo anterior, complacencia y orgullo narcisista. Quedaban eliminados así todos los aspectos críticos y no se mostraban ni las contradicciones ni los cambios sociales. Los cuadros costumbristas

representaban siempre personajes adscritos a un lugar específico identificable, en una fiesta o celebración conocida poniendo de manifiesto la complementariedad tipo-lugar-situación (Reina Palazón, 1996 pág. 268).

Los pintores del grupo o escuela de Andalucía concedieron gran importancia a la descripción minuciosa y pormenorizada de las escenas, pues tenían un gran propósito narrativo que se expresaba en la minuciosidad del dibujo de los trajes, en el colorido y en la captación de los pequeños detalles. Utilizaron para sus composiciones colores suaves, transmisores de serenidad y sosiego. No pretendían hacer obras trascendentales y de alto contenido artístico, trataban tan solo de reflejar la realidad mediante tipos y escenas consideradas como características y pintorescas.

La *tipificación* o la recurrencia al “tipo” que representa lo universal por medio de lo particular y concreto, es una de las características principales de las representaciones costumbristas, como ya he señalado. Los personajes se convierten en tipos y adquieren el carácter definitorio de toda la sociedad. *El majo* o, su equivalente femenina, *la mujer andaluza*, de extracción popular, aparecía de manera constante en la iconografía costumbrista romántica, al igual que *los gitanos* que se convirtieron en personajes claves en las ferias. Las escenas festivas como la *Feria de Sevilla*⁶, o las

⁶ La *Feria de Sevilla* fue representada por A. Cortés, J. D. Bécquer, M. Rodríguez de Guzmán.

celebraciones cívico-religiosas como el *Corpus*, la *Semana Santa*⁷ o la *Fiesta de los Toros*.



Manuel Cabral y Aguado Bejarano (1827-1891), hijo del también pintor Antonio Cabral. *La procesión del Corpus en Sevilla*, 1857. Museo del Prado.

Aunque el costumbrismo tomó los datos de la realidad, la seleccionó y la trató despojándola de toda agresividad y proponiendo una visión agradable y conformista a través de una cuidada selección de temas cotidianos fácilmente reconocibles por el espectador. Las escenas se mistificaban al convertir las partes en

un todo y ocultar así los aspectos históricos contextualizadores de la realidad (Reina Palazón, 1996).

Desde esta investigación es muy interesante destacar la obra del costumbrista Valeriano Domínguez Bécquer (1817-1879) cuyo trabajo pictórico de carácter etnográfico rebasó las fronteras de la geografía andaluza. En 1865 el pintor obtuvo una pensión anual para viajar por España y estudiar tipos, trajes y costumbres gracias a la protección del Ministro González Bravo. La realización de este cometido dio lugar a obras como *El baile*, *Fiesta popular del Moncayo* o *Costumbres españolas de la provincia de Soria*. El artista tuvo que abandonar su empresa sin completar su tarea, por un cambio de Gobierno que supuso la supresión de la beca que tenía concedida. Muchos de sus dibujos se publicaron en el *Museo Universal*, *La ilustración de Madrid* y, póstumamente, en *La Ilustración Española y Americana*. Gran parte del material original se perdió tras el triunfo de la Revolución de 1868.

⁷ La *Semana Santa* fue motivo de representación para J. D. Bécquer, M. Cabral Bejarano y A. Dehodencq.



Valeriano Domínguez Bécquer (1817-1879). El baile. 1866 Campesinos sorianos bailando. Museo del Prado

En el caso madrileño es Goya el precedente fundamental de los pintores costumbristas románticos. La escuela madrileña, en contraposición a la andaluza, se distinguió por su fuerza expresiva, por lo sarcástico y crítico y por su apasionamiento por el color. Sus escenas no representaron un mundo tan complaciente como las andaluzas y había en ellas más emotividad y representación del mundo pasional, del carácter de masa y del anonimato. Las imágenes mostraban el mundo sórdido de las capeas o de las

procesiones de aldea. La escuela de Madrid tiene como representantes a Leonardo Alenza (1807-1845) y a Eugenio Lucas (1817-1870) que se caracterizaron por su vigor expresivo y por su visión sarcástica y crítica de la vida popular. Tanto Alenza como Lucas utilizaron el color de manera apasionada, no exenta de cierto tremendismo. La pintura madrileña era mucho más expresionista que la andaluza y reflejó muy bien el carácter de masa y de anonimato del pueblo en lugar de la pervivencia de los tipos. Los personajes de las obras madrileñas tenían una mayor fuerza vital, representaban, a través de su mancha, un mayor desgarr, y hablaban más de la turbulencia de la vida.



Eugenio Lucas Velázquez. Procesión en la ermita, 1861.

El proyecto etnográfico de Joaquín Sorolla para The Hispanic Society de Nueva York (1911-1919)

En noviembre de 1911 Joaquín Sorolla (1863-1923) firmó un encargo para la Hispanic Society of America para realizar catorce murales para decorar las salas de la institución. The Hispanic Society of America fue fundada en 1904 por el magnate americano Archer M. Huntington, que la concibió como un lugar para el estudio y la conservación de la cultura hispánica en Nueva York. La institución había realizado en 1909 una exposición dedicada a Sorolla en la que se expuso, entre otros muchos, el lienzo *Aldeanos leoneses* (1907). Esta pintura produjo un gran impacto en el hispanista americano lo que contribuyó a la génesis del gran proyecto en torno a las Provincias de España. Aunque Huntington pensaba que esa sala debía estar adornada con los episodios más importantes de la historia actual de España y Portugal, Sorolla convenció a su mecenas para realizar un monumental friso con una visión tradicional de España, a través de la representación de los tipos característicos de cada región, de las indumentarias populares y de las acciones y paisajes distintivos de cada lugar. En 1912 en muy pocas regiones seguían utilizando trajes populares, excepto en fiestas y ocasiones especiales, por lo que la obra debemos enmarcarla dentro de las visiones románticas que buscaban la identidad nacional y regional, de cuyos precedentes he hablado en estas páginas. Sorolla dejó en estas monumentales pinturas una mirada del país acorde con la de

Huntington y otros hispanistas anglosajones que, frente al proceso de industrialización que había dado comienzo ya en España, mantenían una visión neorromántica, atenta a sus aspectos más intemporales y a la pervivencia de las costumbres del pasado que estaban a punto de desaparecer. Sorolla expresó esta preocupación:

“Véase nuestro caso: a los pintores se nos envía a estudiar al extranjero, y nadie se cuida de que estudiemos el inmenso tesoro que tenemos aquí. Yo de mí sé decir que es ahora cuando he aprendido mucho, muchas cosas que ni aún sospechaba. Y eso que es un dolor que en España se está acabando de perder lo pintoresco”. (VV. AA., 1998 pág. 151)

Las imágenes de Sorolla pueden asociarse con los intereses de la Generación del 98 cuyos integrantes coincidían en identificar valores que pudieran ayudar a España a recuperar la gloria que había tenido en el pasado, recordando o restaurando en el nuevo contexto moderno las convenciones de un pasado más glorioso de naturaleza rural, agraria y artesana⁸.

Como afirma Marcus B. Burke (2007) la iconografía de *Las regiones de España* presenta dos tipos de aspectos: uno científico y otro

⁸ Igual que sucede en las imágenes de Sorolla, las escenas industriales, frente a las rurales y a las populares, tienen poco protagonismo en los escritos de Azorín, Machado e incluso Pío Baroja.



Sorolla, fragmento de *La fiesta del pan*, que representa Castilla, 1913.

artístico-expresivo. Los aspectos científicos incluyen la etnografía, la historia de los trajes tradicionales, los monumentos arquitectónicos, la geografía y la meteorología de cada región. Los aspectos expresivos incluyen las formas de combinar las imágenes, las metáforas imperantes, el carácter de las personas representadas, valores artísticos como la escala, la composición el uso del color y la capacidad del artista para utilizar sus recursos con fines iconográficos.

El artista dedicó a ese trabajo sus esfuerzos casi ininterrumpidamente durante siete años, desde 1911 hasta 1919, sobrepasando el tiempo señalado en el contrato que era de cinco años. A partir de la primavera de 1912 Sorolla se lanzó a la ejecución de estudios de tipos populares, obras preparatorias para la ejecución de los distintos paneles. El pintor hizo un trabajo de naturaleza etnográfica recorriendo las regiones españolas, recopilando información sobre los elementos que conformaban la vida popular para esbozar y pintar al natural, sirviéndose de modelos locales y merced siempre a las condiciones meteorológicas.

Para pintar el primer panel *La fiesta del pan*, que representa Castilla, Sorolla realizó más de 30 estudios preparatorios de tipos, además de vistas de las ciudades que luego utilizaría como fondo de la obra definitiva. En todos estos estudios las figuras de tamaño natural, aparecen muy definidas ante el fondo característico de la

comarca. Para los siguientes paneles, modificó esta metodología a base de estudios preparatorios debido a la cantidad de trabajo que suponía, y a partir de 1914 continuó pintando *in situ* los paneles restantes.



Placentino Díez. Sorolla en Extremadura, 1917.

Para documentarse se sirvió de múltiples objetos artesanales y de trajes regionales, así como de fotografías y de tarjetas postales que adquiría en cada localidad. La fotografía era además para el pintor una herramienta de trabajo a la que confería un gran valor documental y estético, y que le servía de gran ayuda ayudaba para estudiar los encuadres que después trasladaba a las pinturas.



Ruiz de Luna. Tipos de Lagartera, 1912. Museo Sorolla.

En *Tipos de Lagartera* hay un referente fotográfico de una tarjeta postal realizada por Ruiz de Luna, que se conserva en el Museo Sorolla. Tanto por las semejanzas entre los modelos y las posturas y por la localización, se ha pensado o bien que el fotógrafo realizó la toma a la vez que Sorolla retrataba a los tipos, o que el artista se valió de la fotografía naturalizando la composición y variando la posición de algunos de ellos para que la obra cobrara mayor profundidad y dinamismo (Díaz Pena, 2006).

Visiones grotescas y expresionistas de la cultura popular: José Gutiérrez Solana e Ignacio Zuloaga

A diferencia de la visión nostálgica de Sorolla, el pintor José Gutiérrez Solana (1886 - 1945) representa una España sórdida y grotesca, influenciado claramente por las pinturas negras de Goya y del madrileño romántico Eugenio Lucas, además de por los pintores del tenebrismo barroco, fundamentalmente por Juan de Valdés Leal. Su trabajo se ha englobado generalmente dentro de la pintura del 98, sin embargo, por generación y por planteamiento estético, Solana pertenece a una generación que podríamos llamar del 14 y que se articula alrededor de dos personajes clave: José Ortega y Gasset y Ramón Gómez de la Serna (Burillo, 1998).

En las imágenes de Solana hay un deleite en los temas de la cultura popular y un afán de transformación de la realidad en virtud de unas obsesiones personales, reales e inventadas. Solana contamina la realidad y la trasciende a través de un viaje personal interior, de una aventura de su inconsciente enardecido. Su paleta es sombría y oscura, y con ella perfila un sinfín de disfraces populares, desfiles, crucifixiones, procesiones, carnavales, gigantes y cabezudos, etc. Naturalismo y simbolismo son conceptos que encuentran su lugar en un mismo cuadro. Su pintura se recrea en las contradicciones, en los puntos que impiden una explicación sencilla de la realidad.

“Hoy se celebra en toda la Montaña la fiesta de esta milagrosa imagen; desde las seis de la mañana salen los trenes llenos de romeros de Santander hasta Ampuero, donde hay preparados coches para recogerlos... Por el camino y subiendo la cuesta vemos los tipos más extraños que podemos imaginar: viejas amarillentas con el pañuelo anudado al estilo de la montaña, llevando críos para ofrecérselos a la santa imagen; otras llevan en brazos niños enfermos y tullidos, con cara de cera y con los ojos que parecen de vidrio...” (Gutiérrez Solana, 1998 pág. 40)⁹.

Junto con José Gutiérrez Solana, Ignacio Zuloaga (1870-1945) representó el género costumbrista de la pintura española del siglo XX. A diferencia de éste, su paleta fue más brillante y su visión de los tipos y de las costumbres del campo castellano menos pesimista. Fascinado por la imaginería popular, eligió como tema de sus pinturas diversas escenas de la vida cotidiana, a menudo festivas o religiosas, que plasmó a través de una paleta oscura, con fuertes dosis de realismo y un gran sentido dramático.

⁹ La cita es un fragmento de la *Romería de la aparecida de La España Negra* (1920), del propio Gutiérrez Solana.



José Gutiérrez Solana, Mascarada. Colección Bancaja.

Los inicios de la fotografía etnográfica

El hombre europeo del siglo XIX estableció una tipología de espacios, de territorios y de rostros, fruto de una mirada que proyectaba las obsesiones intelectuales e ideológicas de la época. La cámara fotográfica, puesta al servicio del conocimiento y de la exploración, acabó transformándose en un dispositivo de reducción icónica. Así, las imágenes fotográficas contribuyeron a codificar paisajes, a catalogar pueblos y personas, a clasificar historias y a enumerar culturas bajo los parámetros de la visión prepotente de la Europa decimonónica (Vega, 2007).

En la obra de los primeros fotógrafos expedicionarios y viajeros, al igual que en las futuras postales turísticas, se encontraba la misma tendencia a pensar en el mundo como un escaparate, en el que solo se muestra lo que se concibe como característico, propio y peculiar. La fotografía impuso, desde su invención, a mediados del siglo XIX, hasta ahora, unas maneras de mirar y un inventario de lo que hay que ver y hacer en los lugares transitados.

“Tras la fotografía el placer del viaje no viene dado por el descubrimiento de lo insólito o de lo inesperado, sino por la incorporación del turista o del espectador a un circuito previamente programado de contemplación de paisajes, de monumentos y de gentes ya vistos –ya conocidos- a través de las imágenes.” (Vega, 2007 pág. 181).

Como hemos visto, España era, a mediados del siglo XIX, una referencia de moda para aquellos extranjeros que buscaban un destino exótico, por su cultura, sus monumentos, sus tipos populares y su pasado histórico legendario. Además de escritores, pintores, grabadores, visitaron nuestro país numerosos fotógrafos en busca de motivos de inspiración adecuados a su mentalidad romántica, acordes con el gusto de la época y con la visión castiza y estereotipada de los temas populares. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la visión tópica del costumbrismo experimentó una evolución hacia fórmulas más depuradas y realistas. Además de los tipos andaluces comenzaron a interesar los de muchas otras regiones españolas. Los personajes populares empezaron a ser representados fotográficamente en su contexto natural, y frecuentemente, fueron registrados realizando actividades cotidianas (Morentin, 2007).

R. P. Napper¹⁰ fue uno de los primeros que realizó representaciones humanas de manera realista dejando a un lado la visión romántica mistificada y nostálgica. Napper fue revolucionario en su manera directa de fotografiar a los campesinos, toreros y diferentes

¹⁰ El Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) de Barcelona, con la colaboración del Fondo Fotográfico Universidad de Navarra, Fundación Universitaria de Navarra, presentó la exposición *Un viaje Fotográfico por la Iberia del Siglo XIX*, en el año 2007, con fotografías de realizadas por el fotógrafo Galés Robert P. Napper en su recorrido por la península Ibérica del siglo XIX entre 1861 y 1864, que mostró los inicios del fotodocumentalismo. La muestra fue comisariada por Lee Fontanella.

personajes que se iba cruzando en sus viajes. Sus representaciones de figuras humanas son sencillas, el gran valor de su obra reside, precisamente, en esa condición franca estrictamente documental.



R. P. Napper. Criados de una granja andaluza. Sevilla 1860-1863.
Fondo Fotográfico Universidad de Navarra.

El galés Robert P. Napper viajó por España entre 1861 y 1864, y durante dos años y medio, trabajó como fotógrafo para Francis Frith en la península Ibérica. R.P. Napper y Francis Frith, son considerados como los pioneros de la fotografía de viajes. Napper dedicó una atención especial a Andalucía, sobre la que editó el álbum *Views in Andalusia*, que contiene cerca de un centenar de fotografías de Málaga, Gibraltar, Granada y Sevilla, entre las que incluyó varios retratos de tipos andaluces.

Entre los fotógrafos extranjeros que trabajaron en nuestro país, fueron Charles Clifford (1820 -1863) y Jean Laurent (1816-1886), los que dejaron una obra más extensa. Aunque el legado documental de obras públicas y de lugares Clifford es magnífico, nunca pareció muy interesado por el aspecto humano y espiritual del país. Realizó algunos retratos de tipos de manera muy excepcional, en los que faltó vigor, intensidad y le sobró frialdad y distancia (López Mondéjar, 2005 pág. 41). Jean Laurent, realizó una ambiciosa labor de documentación y registro, y superó a Clifford en sus imágenes de tipos populares. En 1861 editó uno de sus primeros catálogos, que fue incrementado posteriormente con cientos de estampas de trajes, tipos y costumbres populares que distribuía por el mundo en diversos formatos. En el repertorio de fotografías de Laurent, abordados con un sentido marcadamente comercial tienen cabida los monumentos, reproducciones de obras artísticas, vistas de ciudades, retratos de personajes famosos y tipos populares realizados *d'après nature*, es decir, tomados

directamente del natural. La serie constituye un amplio muestrario de personajes de diferentes provincias españolas, de Andalucía, de Valencia, de Murcia o Toledo, vestidos con su indumentaria tradicional, e insertados en el ambiente que les propio.

Laurent trabajó a partir de negativos de colodión húmedo, un procedimiento que reduce considerablemente los tiempos de exposición, con lo que sus modelos podían posar durante un tiempo menor, aunque todavía debían permanecer inmóviles frente al objetivo. El fotógrafo escogía cuidadosamente la puesta en escena de sus tipos, con el objeto de dotar a sus imágenes de una sólida narrativa que completaba su significado, lo que convertía a estas fotografías en auténticos *tableaux vivants* (Morentin, 2007) ¹¹.



Jean Laurent. Lavanderas de Córdoba, 1863-72.
Fondo Fotográfico Universidad de Navarra



Charles Clifford. Tipos Locales, 1858

¹¹ Tras su muerte varios fotógrafos -entre ellos J. Lacoste, J. Roig, N. Portugal y J. Ruiz Vernacci - continuaron la actividad bajo su firma. El último dueño fue Ruiz Vernacci, por eso las fotografías creadas en época de Laurent agruparon bajo la denominación de Archivo Ruiz Vernacci. Desde 1975 el Estado español se encarga de su conservación y archivo.

La empresa fotográfica de documentación etnográfica de The Hispanic Society of America

Archer Milton Huntington (1870-1955) se sirvió de la fotografía como una herramienta más para registrar la riqueza de la cultura hispana e incluyó un archivo fotográfico en la The Hispanic Society dedicado a documentar las costumbres españolas, además del arte. Huntington consideraba la fotografía un como un medio útil para el investigador:

“Las fotografías constituyen una especie de diario y mantengo un cuaderno de notas sobre ellas. Uno llega a comprender cuanto se puede aprender de ellas, y ellas guardan los detalles que nuestras memorias no pueden conservar. Algo que está disponible con tanta facilidad y que acumula una cantidad de material tan enorme libera espacio en la memoria para dedicarlo a otra cosa” (Lenaghan, 2006 pág. 66).

Huntington fue dando cada vez más importancia a las imágenes fotográficas y adquiriendo y acopiando colecciones y archivos de diversa procedencia que incorporó al nuevo departamento de “iconografía” creado en 1928. The Hispanic Society logró recopilar una colección enorme de imágenes fotográficas, en las que predominaron las de monumentos de la vieja España y las que

documentaban la vida rural y las costumbres etnográficas¹². Ésta preferencia por la “verdadera España” y el desinterés por aspectos de la “moderna” vida urbana, pone de manifiesto una vez más la mirada neorromántica que tantos otros visitantes extranjeros proyectaron hacia nuestro país.

A partir de 1923 fueron enviadas varias conservadoras y fotógrafas a España y a Latinoamérica para documentar monumentos y costumbres. Una de las ventajas de enviar al personal de la The Hispanic Society a realizar los registros fotográficos residía en poder fijar criterios para la colección y en poder completar sus lagunas. De aquí que muchas de las fotos que se realizaron en estas expediciones estén referenciadas en costumbres de regiones remotas. Los fotógrafos enviados por The Hispanic Society, durante sus viajes por la península, se dedicaron, además de a realizar fotografías, a contactar con fotógrafos locales y a comprarles obra directamente. Este sistema les dejó libre para dedicarse a hacer fotografías que no podían encontrar de otra manera.

La estadounidense Ruth Matilda Anderson (1893-1983) empezó a trabajar en The Hispanic Society desde 1921, donde pasó el resto de su carrera profesional, primero como fotógrafa y después como

¹²La exposición “Viaje de ida y vuelta” es muestra fotografías de Castilla La Mancha realizadas por The Hispanic Society. Se puede visitar virtualmente en el Portal del Centro de Estudios de Castilla la Mancha: http://www.uclm.es/ceclm/fotografia_hispanic/index.htm

conservadora de trajes. Anderson realizó cinco viajes a España, en los que registró diferentes aspectos sobre todo de Galicia y de Extremadura. Entre 1924 y 1926 recorrió Galicia¹³ buscando las tradiciones más castizas y realizó más de cinco mil imágenes.



Ruth Matilda Anderson. *Galicia*. The Hispanic Society

¹³ En 2009 y 2010 se han expuesto las fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia y se ha publicado un catálogo que lleva el título de la muestra: *Una mirada de antaño*, publicado por Fundación Caixa Galicia.

Años más tarde este material resultó fundamental para la realización de su libro *Gallegan Provinces of Spain: Pontevedra and La Coruña*, editado en 1939 por la The Hispanic Society. Entre 1927 y 1928 viajó por Extremadura¹⁴ para realizar fotografías de los trajes típicos de la zona. Cuando Anderson regresó de la última de estas expediciones, su interés se centró en el estudio de los trajes típicos españoles y comenzó una productiva carrera, publicando varios libros y artículos sobre el tema. En 1954 fue nombrada conservadora de trajes de The Hispanic Society, cargo que ocupó hasta su jubilación. Sus imágenes ocupan un lugar destacado en la colección de la Institución ya que constituyen documentos vívidos de costumbres y lugares que, en numerosos casos, ya no existen.

En 1930, la conservadora Florence Lewis May y la fotógrafa Alice D. Atkinson, viajaron por España con el fin de documentar encajes y bordados. El fin de esta campaña era preparar un catálogo de bordados y encajes para el museo¹⁵. Sus retratos de mujeres españolas bordando o sus tomas de los pueblos muestran una impresionante nitidez y claridad propias de su condición como fotógrafa profesional.

¹⁴ En 2004 el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) realizó una exposición de las fotografías de Anderson y publicó el catálogo *In the lands of Extremadura / En tierras de Extremadura*. <http://www.paseovirtual.net/flash/galeriaflash.htm>

¹⁵ El libro se publicó seis años después, pero ninguna de las más de 1.800 fotografías que sacaron, se publicaron en él y permanecen inéditas.

Atkinson nació en Virginia y llegó a Nueva York para estudiar en la Clarence White School of Photography, al igual que otras fotografías de la institución. En diciembre de 1920 comenzó a trabajar para la Sociedad con el cargo de primera fotógrafa. Hizo también varias expediciones como documentalista a Latinoamérica. Una de las primeras fue la de México en 1925, siendo ya empleada de la Hispanic. También estuvo en Cuba y en 1928 visitó Panamá, Perú y Chile.



Alice D. Atkinson. Niñas encajeras, 1930. Moral de Calatrava (Ciudad Real).

Los fotógrafos del tardopictorialismo documental

Cuando en 1914 declinaba el impresionismo fotográfico en Europa y en América, en España emergía una segunda generación de fotógrafos pictorialistas, llamados también tardopictorialistas, que abordaban nuevos temas de inspiración pintoresquista y folklorista. El nuevo grupo apostó por un tipo de fotografía de pretensiones documentales, que exaltaba los tipos, los trajes, los pueblos y las costumbres españolas. Para los primeros pictorialistas la técnica era ya un fin en sí misma, sin embargo para esta segunda oleada de fotógrafos era el componente documental el que cobró una mayor importancia. Aún así estos fotógrafos fueron expertos en la realización de procedimientos pigmentarios, como el bromoleo¹⁶, el carbón y el *fresson*. Todos ellos se mostraban reticentes al uso del bromuro, por sus tonos fríos, y utilizaron estos procedimientos hasta entrados los años 60, a pesar de que desde la década de los 30 la mayoría de los fotógrafos de nuestro país trabajan con estos papeles tan denostados.

Las imágenes de los tardopictorialistas estaban en consonancia con el regeneracionismo burgués que buscaba la tradición y el pasado, a través de la enfatización de lo folklórico y de lo pintoresco.

¹⁶ El bromoleo es un procedimiento basado en la reacción química entre el bromuro de plata y las gelatinas, una vez alterada la emulsión por efecto de la luz. Tras el lavado la gelatina se hincha y la aplicación manual de tinta grasa permite gran variedad de resultados (Sougez, y otros, 2003 pág. 82).

“Lo que ya comenzó a vislumbrarse en cierto costumbrismo etnográfico, cuyo origen hay que rastrearlo en el pictorialismo *avant la lettre* de un fotógrafo como Laurent, que utilizó algunos de los elementos más definidores de la estética de este movimiento –estatismo, teatralización, artificiosidad– en sus conocidas series de tipos populares, realizadas entre 1860 y 1880. Pero lo que en Laurent era simple pintoresquismo, en algunos de los más significativos pictorialistas fue una decidida voluntad de exaltación del componente patriotero, racial y espiritual de una tradición, entendida como garantía del mantenimiento del orden burgués que comenzaba a cuestionarse.” (López Mondéjar, 2003 pág. 238)

Los fotógrafos del tardopictorialismo buscaron los símbolos definidores de lo español e inventariaron los trajes, las tradiciones, las costumbres, los ritos, los castillos, etc. En los casos en los que estos símbolos ya no existían, los recreaban o los reinventaban. Para ello, vestían a sus modelos con viejas ropas en desuso o con otras confeccionadas expresamente para la toma. Los tardopictorialistas españoles, y muy especialmente Ortiz-Echagüe, disfrazaban a sus modelos y los situaban en las escenografías que les resultaban más apropiadas, concebían situaciones, escenifican episodios, reinventan, enaltecen y maquillan la realidad, en una febril voluntad de recreación imposible de un universo físico y espiritual que ya no es (López Mondéjar, 2005).

“Más que en las gentes, Echagüe parece interesado en sus trajes, más que personas, retrata personajes, estereotipos raciales, que idealiza y embellece, mostrándolos siempre dignos, fuertes, nobles y varoniles. Así, no duda en seleccionar a más de treinta personas de un pueblo riojano para escenificar su *Sermón de aldea* (1903); en caracterizar a un mismo modelo como *Lino de Orio* (1932), como remero, pastor o txistulari vascongado, según el caso; o en disponer a los monjes de la Cartuja de Miraflores para teatralizar su *Entierro de un hermano cartujo* (1943), una de sus obras más intensas, vívidas y convincentes” (López Mondéjar, 2005 pág. 239).

La figura de Ortiz-Echagüe ensombreció el trabajo de los demás miembros de su generación, entre los que destacaron Pla Janini, José Tinoco, el Conde de la Ventosa, Eduardo Sussana y Francisco Andrada. La fotografía de los tardopictorialistas era un fiel reflejo de las condiciones socioculturales y de la ideología del momento. El mundo rural se convirtió en el paradigma de la sociedad y el campesinado se presentó como el depositario del mejor carácter nacional. El acento sobre los valores rurales se inscribió en un

modelo orgánico de sociedad que encubrió las divergencias sociales efectivas, propiciando una retórica basada en una idealización de carácter ahistórico y en unos rasgos o circunstancias, generándose así una reproducción mistificada de la realidad. Los estereotipos y tópicos hicieron facilitar que la fotografía reafirmase las imágenes mecanicistas de la realidad cultural española. (Calvo, 1998 pág. 122).

Ortiz-Echagüe se dirigió a los mismos lugares que visitó Sorolla en busca de sus tipos para la Hispanic Society y a las localidades y ambientes más vistosos para seleccionar a los personajes que coincidieran con estereotipos previos. La obra de Ortiz-Echagüe más que un reflejo de la realidad, es una recreación, una interpretación ideológica que contribuyó en gran medida a forjar los tipos y los estereotipos de la españolidad que nos ha acompañado durante todo el siglo XX (Carretero Pérez, 2002). Él mismo hizo una clasificación de sus obras al agruparlas en cuatro libros: *Tipos y Trajes* (1930), *España, Pueblos y Paisajes* (1939), *España Mística* (1943) y *España, Castillos y Alcázares* (1956).



José Ortiz-Echagüe. Montehemoseñas, 1931.

Una mirada vanguardista: las fotografías de las Misiones Pedagógicas (1931-1936)

Las Misiones Pedagógicas republicanas pretendieron tender un puente entre la cultura rural y la urbana. Entre sus objetivos fundamentales figuraba el fomento de la cultura general entre los campesinos y la educación ciudadana. Fueron creadas por Decreto de 29 de mayo de 1931, al comienzo de la Segunda República Española, con el fin de paliar la mala situación educativa de España respecto a otros países europeos, con el 44% de analfabetismo, localizado principalmente en el ámbito rural.

Durante los cinco años de vida del proyecto, las misiones visitaron cerca de 7.000 pueblos y aldeas realizando actividades culturales de diversa índole. Durante todo este tiempo se produjo gran cantidad de material documental de todo tipo, también visual, en su mayor parte fotográfico. Aunque las Misiones Pedagógicas, no fueron una investigación etnográfica o documental, ello no significa que sus fotografías no puedan estudiarse desde narrativas documentales o modelos etnográficos, como afirma Horacio Fernández (2006 pág. 183). Es por ello que, desde nuestro ámbito de estudio de las imágenes de la cultura popular de la época, se nos hace muy interesante hacer una breve aproximación a los fondos fotográficos de la Institución teniendo en cuenta, sobre todo, las especificidades de sus narrativas.



Pablo García y su esposa posando para un alumno durante una de las Misiones Pedagógicas. Escuela Municipal de Cerámica de Moncloa que alberga en su archivo 5.000 fotografías de Misiones Pedagógicas.

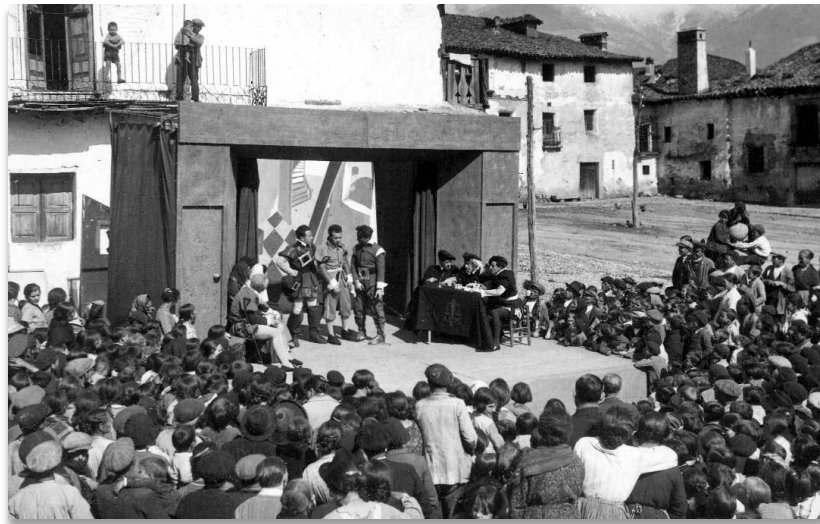
Las fotografías fueron realizadas por los misioneros con el fin de documentar los trabajos pedagógicos realizados con detallados informes de distinta índole, textuales y gráficos. Así, fueron registrados, por una parte, las características de los lugares, las vestimentas de los lugareños y el desarrollo de múltiples actividades cotidianas. Y, por otra, fueron realizadas tomas que informaban sobre las reacciones del público ante las actuaciones de las Misiones, y que, insertas en distintas publicaciones, sirvieron para demostrar su eficacia. En el archivo de Misiones Pedagógicas encontramos muchísimas fotografías que dan cuenta de las actitudes de los habitantes durante su asistencia a conferencias, audiciones, representaciones teatrales, visitas al museo itinerante o proyecciones cinematográficas. Estas fotografías eran editadas posteriormente, seleccionando, mediante diversos re-encuadres, los fragmentos que mejor representaban aspectos como la atención, la curiosidad o el asombro de los espectadores. Al manipular de esta forma las fotografías, los responsables del Archivo de Misiones Pedagógicas utilizaban dos procedimientos característicos de la modernidad: la fragmentación y la descontextualización. Los fragmentos dejaban de ser documentos y dejaban de tener significación causal para convertirse en imágenes portadoras de significados, como la atención, la curiosidad, la sorpresa, la alegría. Las imágenes fotográficas de espectadores de las Misiones Pedagógicas son el mejor ejemplo en España de la

llamada *nueva visión*¹⁷. La fotografía moderna de la época se denominaba entonces *nueva visión* y se caracterizaba por las tomas limpias y precisas, los contrastes, los primeros planos, los puntos de vista extremados, la fragmentación, la descontextualización y el aislamiento de los aspectos más inéditos para producir extrañamiento. La fotografía moderna, al cambiar la mirada, ampliaba la experiencia y renovaba tanto el motivo fotografiado como al espectador que lo contemplaba (Fernández, 2006 pág. 178).

Otra de las particularidades de las fotografías de las Misiones Pedagógicas, que nos interesa resaltar especialmente desde nuestro punto de vista, es que son documentos visuales del diálogo que tuvo lugar entre los habitantes rurales y los misioneros visitantes, es decir, entre las dos culturas, la popular local y la urbana ilustrada. Las imágenes fotográficas de las misiones son un buen ejemplo de documentación visual del encuentro y del dialogo que se da con “el otro”. Muchas tomas se centran en la interacción que se produce entre los misioneros y los lugareños, así como en las reacciones de los lugareños ante las diversas estimulaciones de carácter didáctico. Además de ello, muchas de las imágenes ponen de manifiesto los modelos pedagógicos de educación visual y textual que se llevaron a cabo a través del registro del

¹⁷Horacio Fernández, para demostrar su tesis sobre la relación de las fotografías de las Misiones Pedagógicas con la *nueva visión*, recuerda que Manuel Abril las puso en relación con fotografías semejantes de László Moholy-Nagy en Abril, M. (s.a.) *Los niños en la fotografía del momento*. Madrid. Aguilar, pág. 90.

comportamiento de los espectadores ante las proyecciones cinematográficas, ante las visitas a los museos itinerantes de arte, etc.



Representación teatral en un pueblo. Residencia de Estudiantes, Madrid.

Las numerosas publicaciones que reprodujeron durante la época fotografías de la experiencia fueron acreditadas como Archivo de Misiones Pedagógicas. Aunque es sabido que en la experiencia participaron fotógrafos, como Gonzalo Menéndez-Pidal o José Val del Omar, la decisión de no acreditar las imágenes a sus autores, sino al archivo, fue deliberada, puesto que el proyecto de Misiones Pedagógicas era un empeño colectivo, en el que no se pretendía ningún protagonismo de los misioneros, todos ellos voluntarios. Así las fotografías de las Misiones Pedagógicas deben considerarse como una empresa de autoría colectiva, ya que son el resultado de un proceso en el que intervinieron el Patronato, los fotógrafos y el archivo de Misiones Pedagógicas, responsable de la edición de las imágenes.

Por otra parte, muchas de las fotografías del Archivo de Misiones Pedagógicas fueron insertadas en múltiples contextos, de tal manera que elementos como los pies de foto, el diseño de las páginas, los comentarios editoriales y la agrupación fotográfica de diferentes misiones, se combinaron en publicaciones de distinta orientación, a veces, ideológicamente opuesta (Mendelson, 2006).



Espectadores de una sesión de cine durante una misión en Andalucía, 1934. Residencia de Estudiantes, Madrid.

IV
LAS IMÁGENES DEL
PATRIOMNIO CULTURAL
INMATERIAL EN ESPAÑA,
1940-2010

1.- Contexto y evolución de las
imágenes del patrimonio
cultural inmaterial en España,
1940-2010

1.- Contexto y evolución de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en España, 1940-2010

1940-1950

Con final de la Guerra Civil se inicia en España una etapa de posguerra que condiciona, durante mucho tiempo, la vida del país en todos los aspectos. Los efectos de la contienda tuvieron un coste de pérdidas humanas cifrado en cerca de un millón de personas, entre muertos, desaparecidos y no nacidos. A ello se sumó el desolador panorama de daños físicos y materiales que dejaron gravemente erosionada la base productiva del país, hasta el punto de que la renta per cápita de 1936 no se llegó a igualar hasta 1953 y una buena parte de los indicadores económicos de los años 30, no llegaron a equipararse hasta 1959 (Campo & Tezanos, 2008, pág. 12).

El nuevo régimen franquista, que se definía ideológicamente como un sistema nacionalista, católico, autoritario, unitario e imperial, buscaba la sumisión de los vencidos mediante el ejercicio del terror y la represión. Esta represión se tradujo en un

total de 50.000 ejecuciones y 270.000 presos políticos en 1939, a los que se sumaron 30.000 más en 1950 (Fontcuberta, 2001, pág. 398).

Además de todo ello, la dictadura puso en marcha una férrea tarea de depuración ideológica que se ensañó esencialmente con la vida política, social y cultural. El acceso a la administración quedó prácticamente restringido a los simpatizantes del bando vencedor. El Magisterio español fue depurado bajo la premisa haber estado bajo manos inapropiadas durante la República, por lo que era necesaria una revisión que extirpara las falsas doctrinas arraigadas durante este periodo en la instrucción pública. La purga que se produjo en las bibliotecas públicas y privadas y con los libros de texto escolares fue especialmente intensa. Los distintos boletines provinciales se encargaban de hacer pública la relación de libros de texto autorizados por las autoridades educativas franquistas de manera periódica. Uno de cada tres profesores universitarios y uno de cada cuatro diplomáticos fue depurado. Los jueces y los periodistas quedaron también bajo el control de la reaccionaria y rancia administración franquista que, además de ejercer un riguroso control sobre el contenido de los libros y los periódicos, pasaba censura gubernamental a las películas y a las obras de teatro. Al ejercicio de la fotografía también se le pusieron trabas. Los fotógrafos quedaron adscritos al sindicato de "Industrias Químicas". Para obtener el carnet tenían que cumplimentar un expediente del Gobierno Civil de la

zona a la que pertenecían y necesitaban una certificación del cura de su parroquia. En los informes figuraban los antecedentes políticos del fotógrafo y otros relativos al cumplimiento de las obligaciones religiosas (Fontcuberta, 2001, pág. 401).

Por otra parte, la dictadura, consciente del gran poder persuasivo de la imagen, se encargó de construir un estereotipo nacional basado en la recuperación de un supuesto pasado glorioso teñido de pintoresquismo, cuya función primordial no era otra que la ocultación de la dura realidad social del momento. Se exaltaban las tradiciones y los viejos símbolos, rememorando continuamente hitos históricos pretéritos como la Edad de Oro y la España de los Reyes Católicos. Este paraguas estético lleno de ornamentación, invadió las manifestaciones de la vida cotidiana de los españoles y se implantó en todos y cada uno de los campos de la cultura.

Uno de los principales instrumentos de propaganda que creó el régimen franquista para difundir esta imagen estereotipada transmisora de sus valores y exaltadora de la figura del Caudillo fue el noticiario cinematográfico NO-DO. Puesto en marcha por orden de la Vicesecretaría de Educación Popular en 1943, se exhibió de manera obligatoria en todos los cines del territorio español¹. El NO-DO no fue sólo un instrumento de propaganda

política, fue también un dispositivo informativo, de entretenimiento y de variedades con un claro sesgo ideológico que ejerció una gran influencia en el imaginario colectivo de la época. A través del conjunto de su producción (noticiario, revista semanal titulada *Imágenes* y documentales), NO-DO constituye hoy el arsenal audiovisual más importante para documentar la vida del franquismo, sobre todo hasta la llegada de la televisión, con la que compartió protagonismo desde 1956 (Sánchez-Biosca, 2005).

Las manifestaciones de la cultura popular también sufrieron los estragos del control y del veto. La historia de las fiestas populares ibéricas es la historia de sus prohibiciones, como constata Demetrio E. Brisset (2009), “el poder utiliza la fiesta para comunicarse con la sociedad a través del continuo control festivo ejercido por los poderes fácticos”². Desde la Dictadura de franco se desarrolló una política coercitiva que afectó de lleno a las celebraciones profanas del ciclo de invierno, fundamentalmente al Carnaval. Si durante la República (1931-1936), las medidas prohibitivas anteriores respecto a la celebración del Carnaval habían sido abolidas, con el estallido

en 1981, aunque desde 1976 su exhibición en los cines dejó de ser obligatoria.

² Demetrio S. Brisset cita algunas palabras de Agustín García Calvo del prólogo del libro: *La rebelión festiva. Historias de fiestas ibéricas*, Lucus de Gálbo, Málaga, 2009.

¹ A pesar de los numerosos cambios que experimentó la sociedad española, el Noticiario NO-DO permaneció hasta bien entrado el período democrático,

de la guerra civil todas las manifestaciones festivas fueron suprimidas oficialmente. Amparándose en esta restricción, el nuevo Régimen franquista promulgó desde el Ministerio de Gobernación la *Orden del 12 de enero de 1940*, mediante la que se mantenía la prohibición de la celebración de las fiestas.

“Suspendidas en años anteriores las llamadas fiestas de carnaval, y no existiendo razones que aconsejen rectificar dicha decisión, este Ministerio ha resuelto mantenerla y recordar, a todas las autoridades dependientes de él, la prohibición absoluta de la celebración de tales fiestas” (Fernández González, 2002, pág. 87).

A pesar de que las autoridades impusieran estrictos límites a la libertad festiva, no consiguieron eliminarlas. La fantasía, el erotismo y el afán colectivo por la igualdad, resistieron camuflados en diversos rituales (Brisset, 2009).

El nacional catolicismo se encargó de encubrir el gran atraso en que quedó sumido el país, la falta de libertad y la fuerte represión, bajo una tapadera de espiritualidad religiosa que regulaba y controlaba las manifestaciones populares. Así, las celebraciones del ciclo de cuaresma y pascua y, en general, todos los rituales de carácter religioso tuvieron un gran apoyo institucional y político que se hizo notar en todos los rincones del territorio español, bajo el palio de la conjunción Estado-Iglesia.

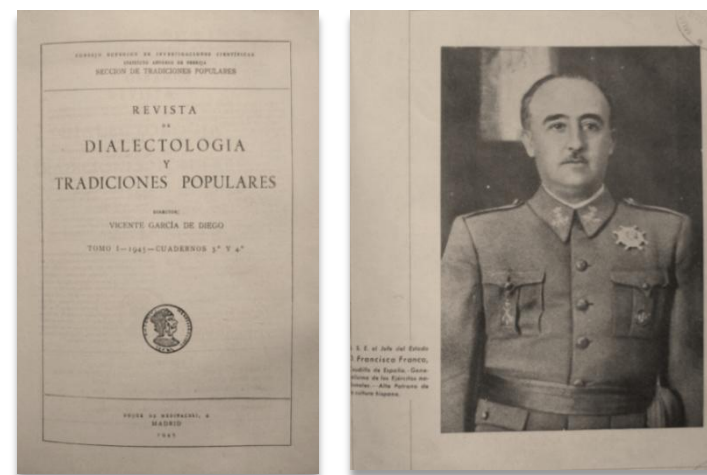
En lo que respecta al ámbito científico, el franquismo también instauró herramientas a medida de sus premisas ideológicas. En 1939, recién instaurado el régimen, creó el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) como sustituto de la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE)³ y de la Fundación Nacional para Investigaciones Científicas y Ensayos de Reformas. La creación del CSIC significaba la puesta en marcha de un sistema de investigación muy alejado del espíritu libre sobre el que se asentaba la JAE. Adscrito al Ministerio de Educación, el CSIC nació con la finalidad de intervenir y controlar el desarrollo de la investigación científica del país.

³ La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE) se creó en 1907. La institución, heredera de los principios de la Institución Libre de Enseñanza, pretendía terminar con el aislamiento español y enlazar con la ciencia y la cultura europeas, además de preparar al personal encargado de llevar a cabo las reformas necesarias en las esferas de la ciencia, la cultura y la educación. De este modo, el esfuerzo por reformar y regenerar el país pasaba a ser una empresa nacional en la que se implicaba a intelectuales de diferentes ideologías, independientemente de los vaivenes políticos. El programa científico y cultural desarrollado por la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas no sólo representó el proyecto más innovador para España desde 1907 a 1939, con la creación de laboratorios, centros de investigación, dotación de becas para estudiar en el extranjero, etc., sino que puso en contacto a los principales pensadores y científicos de España con los de otros países y continentes, posibilitando una nueva forma de acercamiento de los pueblos a través de la cultura y de la ciencia. La JAE fue presidida desde sus inicios por Santiago Ramón y Cajal, con la colaboración de José Castillejo en la Secretaría. En plena Guerra Civil española, el 19 de mayo de 1938, la JAE cesó prácticamente en sus actividades, sus centros y laboratorios fueron cerrados y muchos de sus hombres comenzaron el camino del exilio.

La antropología y los estudios etnográficos y de la cultura popular discurrían en este contexto. Julio Caro Baroja (2006, pág. 10) denuncia el desinterés general que existía en el país por muchas de las cuestiones esenciales para el folklorista, el etnólogo y el historiador de las religiones. Alude a la falta de estímulo y al soliloquio al que se veía condenado en su tarea de investigación. En 1944 el CSIC comenzó a publicar la Revista de Dialectología y Tradiciones Populares (RDTP)⁴, que según Caro Baroja contribuyó, de alguna manera, a avivar el interés hacia el desacreditado folklore.

La RDTP iba dirigida a un sector de público especializado en estudios etnográficos y de antropología. Desde los primeros números, sus páginas recogían artículos monográficos en torno a temas de lo que hoy hemos convenido en llamar *patrimonio cultural inmaterial*, así como de sus manifestaciones *materiales*; tanto *muebles*, como *inmuebles*.

⁴ Fundada en 1944, la Revista de Dialectología y Tradiciones Populares es hoy la más antigua de las publicaciones periódicas españolas dedicadas a la antropología social y cultural. Los contenidos fundamentales se refieren a estudios sobre mentalidades, religión, familia, relaciones y representaciones sociales, cultura material, literatura oral, léxico dialectal y demás aspectos de la investigación antropológica cultural. Destinada a un público especializado, publica artículos originales que, además de contribuir al conocimiento antropológico, enriquezcan el debate crítico entre los investigadores, con especial atención a las aportaciones teóricas, metodológicas y a la etnografía de campo.



Portada del Tomo I (cuadernos 3º y 4º) de la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1945. Retrato de Franco en la página primera. La leyenda que acompaña la fotografía dice así: *A.S.E. el Jefe de Estado D. Francisco Franco, Caudillo de España.- Generalísimo de los Ejércitos nacionales.- Alto Patrono de la Cultura Hispana.*

La publicación periódica incluía numerosas fotografías y dibujos que acompañaban a la letra impresa. Es por ello que desde la perspectiva de análisis de esta investigación la revisión de esta publicación desde el momento presente se considera fundamental para entender los derroteros por los que discurrieron las imágenes dentro del campo antropológico y etnográfico de la época, sometido de lleno a las condiciones políticas e ideológicas que imperaban en el país.

Adentrándonos en las imágenes de la RDTP, es muy significativo e ilustrativo comprobar cómo algunas de las fotografías publicadas durante los años cuarenta fueron realizadas por sus autores mucho tiempo atrás. Los ejemplos son diversos, entre ellos cabe citar una fotografía de J. Laurent (1816-1892), *traje de andaluza*, que fue incluida en un artículo sobre *El folklore indumental de España* cambiando su título por el de *la cigarrera sevillana*, en el primer tomo de la revista sin hacer ninguna referencia a su autor, ni a la fecha en la que fue tomada. Laurent, cuya estancia en España se prolongó desde 1857 hasta 1875, realizó esta fotografía en 1865, lo que pone de manifiesto el uso atemporal que se hizo de la misma.



La fotografía *traje de andaluza* que realizó J. Laurent en 1865 fue publicada en 1945 en el Tomo I de la Revista de Dialectología y Tradiciones Populares con el pie de foto *Cigarrera sevillana*.

Otro ejemplo muy revelador es el de las fotografías de José Ortiz Echagüe (1886-1980) que habían sido publicadas en 1930 en *España. Tipos y Trajes*⁵ y que fueron insertadas en el mismo artículo de la RDTP que la de Laurent. Merece la pena retrotraernos en el tiempo y deparar en el prólogo del libro fotográfico escrito por José Ortega y Gasset titulado *Para una ciencia del traje popular*. En él, Ortega ya advertía sobre la aceleración de la desaparición de las tradiciones y de los trajes populares durante los años veinte y señalaba el afán del fotógrafo por testimoniar, a través de sus copias al carbón directo sobre papel Fresson⁶, una España que había dejado de existir.

“Seguramente, el que recorra estas láminas admirables recibirá una impresión extraña de equívoca mascarada. (...) Y es que el pueblo, capaz de vestir con ingenuidad este indumento, ya no existe o casi no existe. Donde por azar perdura aún, es cuestión de horas su desaparición (...). Es la larva unos minutos antes de rasgar su forma, cuando siente ya bajo ella agitarse la seda de unas alas definitivas. Haber fijado este instante crítico, equivoco, irónico, es lo que da, a mi juicio, mayor calidad a la obra de Ortiz Echagüe” (Ortega y Gasset, 1930).

⁵ La primera edición de la publicación de *España. Tipos y Trajes* apareció en 1930 y la duodécima en 1971.

⁶ La técnica al carbón directo sobre papel Fresson, convierte cada copia en obra única y no en una mera reproducción de un negativo fotográfico.

Las fotografías pictorialistas de Ortiz Echagüe⁷ fueron sometidas a ambivalencias y a lecturas muy diversas. Julio Montero y Javier Ortiz Echagüe (2005) analizan su inserción en diferentes contextos con ideologías completamente opuestas. Por ejemplo, aluden a varias fotos de *tipos y trajes* incluidas en el pabellón español de la Exposición Universal de París de 1937⁸ y a los libros fotográficos publicados en España con posterioridad a 1940, y hacen consideraciones fundamentales sobre el peso determinante que adquiere el contexto de publicación a la hora de orientar el sentido de las imágenes. Estos argumentos los podemos trasladar perfectamente a la publicación de las fotos del autor en la RDTP, ya que en ella se ve claramente el oportunismo político que tuvo la dictadura al usar las obras de Ortiz Echagüe. Las fotografías, ligadas originalmente al pensamiento del 98, fueron realizadas en otro momento y en otro contexto y se utilizaron pertinentemente para llenar el gran

⁷ A José Ortiz Echagüe se le considera representante del denominado tardopictorialismo.

⁸ La significación política e ideológica del Pabellón para la República Española es bien conocida. "Parece ser que debieron salir para la Exposición de 1937, 155 fotografías enviadas por el Museo del Pueblo Español para ilustrar la sección de Arte Popular. (...) en el pabellón se debió exponer sólo una mínima parte de las enviadas. (...) La opinión comúnmente aceptada es que se expusieron en la línea de los fotomontajes de Renau" (Montero & Ortiz-Echagüe, 2005).

vacío cultural que produjo el nuevo régimen después de la guerra.

La ideología franquista se ocupó de recuperar las imágenes fotográficas pictorialistas de *tipos y trajes*, ya que en ellas confluían la tradición, el realismo, la identidad nacional, la austeridad y, sobre todo, la espiritualidad perdida. Elementos, todos ellos, que la retórica estilística del Régimen de Franco ponía en valor, junto a la idea de belleza, de bondad y de verdad.

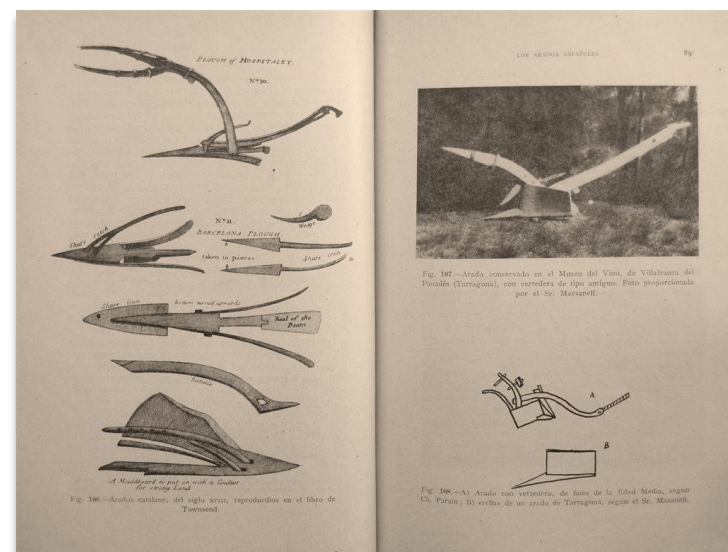


Mujeres de Montehermoso (Cáceres) y *Valenciana*, son algunas de las fotografías de José Ortiz-Echagüe publicadas en el Tomo I de la RDTP en 1945, junto con otras de la misma temática y de otros autores –no citados en la mayor parte de los casos–.

“Una de las consignas del nuevo régimen político fue ocultar la realidad del país. Para ello las imágenes de tipos y trajes de Ortiz-Echagüe hicieron gran servicio, ya que se transformaron en la imagen “real” de España, a través de un proceso de simulación, es decir, se convirtieron, siguiendo a Baudrillard (2005), en la “hiperrealidad” de España. (...) las imágenes de Ortiz-Echagüe siguieron funcionando durante años aún cuando no tenían nada que ver con ningún tipo de realidad, eran ya un propio y puro simulacro” (Vega, 2002, pág. 67).

Centrándonos de nuevo en los primeros números de la RDTP, es significativo observar cómo la revista, además de incluir fotografías con cualidades formales muy irregulares, introdujo en sus páginas multitud de dibujos antropológicos complementarios a los textos.

Estos dibujos estaban referenciados fundamentalmente en aspectos del *patrimonio cultural inmaterial inmueble y mueble*, aunque también podemos encontrar algunos ejemplos de dibujos descriptivos de indumentarias rituales. Vistos desde la perspectiva actual adquieren mucho interés por razones que iremos desgranando durante esta investigación. Estos exhaustivos dibujos tenían carácter científico, eran muy didácticos, describían y catalogaban, con todo lujo de detalle, los elementos tradicionales de una España que parecía estar detenida en el tiempo.



Numerosos dibujos y fotografías se suceden paralelamente a los textos en el artículo titulado *Los arados españoles* de Julio Caro Baroja publicado en 1949 en el Tomo V-Cuaderno 1º- de la Revista de Dialectología y Tradiciones Populares.

Arados, norias, molinos y viviendas tradicionales, entre otros muchos objetos, quedaron documentados visualmente en las páginas de la revista del CSIC a través del dibujo⁹, -en muchos

⁹ Si extraemos los dibujos del contexto de la RDTP, puesto que estamos diciendo que lo que determinó su significado fue este contexto concreto de publicación, en esta época y bajo esta ideología; y releemos sus enunciados,

casos del dibujo y de la fotografía de manera conjunta-, insertos dentro de un enfoque antropológico que fragmentaba la cultura en parcelas. Stanley Brandes incide en la inclusión de imágenes en los primeros números de la RDTP. Según su criterio:

“son claves en el análisis. Además, estos artículos muestran a través de las fotos una teoría –la que regía en la época- de lo que es la cultura: una colección de rasgos discretos que describen e identifican a un pueblo, Las fotos publicadas en la Revista de Dialectología y Tradiciones Populares en la década de 1940 representan perfectamente la línea ideológica de una antropología basada en la supuesta existencia de áreas culturales” (Brandes, 2005, pág. 229).

Prácticamente en el mismo periodo en el que se inicia la publicación de la RDTP, en torno al referente del folklore y de la cultura popular, Fontcuberta (2001) destaca el lanzamiento de *Sevilla en Fiestas* (1948) de Luis Arenas¹⁰, dentro del formato de libro fotográfico con textos de Luis Ortiz Muñoz. En él se presentan, en sintonía con los parámetros oficialistas que imperaban en el franquismo, “de forma elegante pero

desenfadada escenas costumbristas (tauromaquia, festejos, tipos populares, etc.)”.



Portada del libro fotográfico
Sevilla en fiestas de Luis Arenas.

podemos apreciar en ellos cualidades nada desdeñables, como el gran trabajo de síntesis visual y la enorme capacidad didáctica que tienen muchos de sus planteamientos.

¹⁰ Luis Arenas, retrató Sevilla durante cuarenta y siete años. Otros títulos con fotografías de Luis Arenas son: *Semana Santa en Sevilla*, *Sevilla Eterna* y *Sevilla Oculta*.

1950-1960

El comienzo de los años cincuenta está condicionado por cambios en el mapa internacional que afectaron significativamente a España. Desde noviembre de 1950 se levanta la prohibición de Naciones Unidas que impedía a España pertenecer a los organismos internacionales establecidos por la ONU o vinculados a ésta. En 1955 el Estado Español ingresó en la ONU. En 1953 se firma el concordato con la Santa Sede y el 30 de junio de ese mismo año, España ingresó en la UNESCO. Dentro del marco de la Guerra Fría, Estados Unidos propuso reanudar las relaciones bilaterales, estableció bases militares en territorio español y como contrapartida, en 1951, España empezó a recibir asistencia económica, aunque esta cooperación fue muy inferior a la que recibieron las democracias parlamentarias incipientes que se habían beneficiado del Plan Marshall inmediatamente después de la Guerra Mundial.

El fracaso del modelo autárquico de los primeros años de la Dictadura llevó a un giro en la política económica interior. Se liberalizaron parcialmente los precios, el comercio y el tránsito de bienes. En 1952 acabó el racionamiento de alimentos, que venía funcionando desde mayo de 1939. Se inició así un proceso de liberalización de la economía que culminó después de 1959.

A pesar de estos incipientes cambios, España seguía siendo un país agrario y preindustrial. En 1950 el sector primario abarcaba el 50 por 100 de la población activa, pero el contraste entre una España anclada en el pasado y otra que empieza a transformarse lentamente se empezó a notar. Aunque el analfabetismo descendió, la cultura seguía sumergida en un ambiente sectario y la censura continuaba actuando e imponiendo sus cicateros filtros.

Los años 50 supusieron el punto de partida para el despegue del turismo interior después de la Guerra Civil y los años de post-guerra. El poder adquisitivo había aumentado ligeramente, los trabajadores comenzaron a tener vacaciones retribuidas y el parque automovilístico empezó a crecer al tiempo que mejoraron las carreteras y el transporte en general (Díaz Martínez & Martínez Quintana, 2002, pág. 356). Pero los cambios más significativos en el sector turístico se dieron con el incremento de visitas de extranjeros a nuestro país. Si en 1951 entraron 1.263.197 visitantes, en 1960, esta cifra se incrementó a 6.113.255 (de Arilaga Sánchez, 1999).

España se hizo visible a Europa y la mirada exterior de los extranjeros visitantes abundó en todos los ámbitos de la cultura: en la historia, en la literatura, en la antropología, en la fotografía, etc. Un ejemplo muy significativo de este interés, fue la

monografía escrita por el célebre hispanista Gerald Brenan, *Al sur de Granada*, publicada en 1957, sobre la vida de la Alpujarra:

“Es una original simbiosis de arqueología, historia, etnología y antropología, salpicada de sugestivas interpretaciones. Su narración de los primeros contactos con la gente la podría firmar como propia cualquier antropólogo en la iniciación de su estancia en una comunidad. Por otra parte, no se deja agostar por la rigurosa metodología antropológica, la sobrevuela, y sin embargo, el frescor y viveza de la observación, no coloreada por preceptos academizantes, produce una obra con capítulos de original pureza antropológica” (Lison Tolosana, 2008, pág. 12).

Desde el ámbito específico de la antropología, en esta década, es imprescindible resaltar el trabajo de campo pionero que realizó en nuestro país el antropólogo inglés Julián Pitt-Rivers, que dio lugar a la publicación de *The People of the Sierra* en 1954¹¹. *The People of the Sierra* es la primera monografía de un antropólogo sobre una comunidad española: la de la Sierra de Grazalema en Cádiz. Su publicación representó un cambio en la investigación etnográfica del momento, centrada hasta entonces en las llamadas comunidades primitivas (Malinowsky, Radcliffe

Brown, Meyer Fortes, Evans-Pritchard, etc.) La decadencia del sistema colonial y el consecuente peor acceso a estas comunidades, así como otras motivaciones personales más románticas impulsaron a una serie de jóvenes antropólogos a adentrarse en el estudio de pequeñas comunidades en el marco europeo, con especial atención al área cultural mediterránea.

Pitt-Rivers basó su investigación en el trabajo de campo: observación participante, entrevistas, historias de vida, investigación documental, etc. con el rigor que la ciencia antropológica aplicaba al estudio de otras comunidades. Todo ello, a partir de una convivencia con la población local en Grazalema por un periodo de tres años – de 1949 a 1952-. El estudio representó una fuente de inspiración para posteriores trabajos sobre el honor, vergüenza, la hospitalidad, el compadrazgo, la gracia, el ritual taurino, etc.

Para el antropólogo Stanley Brandes, como para muchos colegas suyos, extranjeros y españoles interesados en el estudio de España, la obra de Julián Pitt-Rivers fue decisiva:

“Yo, por ejemplo, descubrí y me interesé por la antropología de España a través de la palabra, leyendo la obra maestra de Julián Pitt-Rivers, *People of the Sierra* (1954), Pero mi interés creció y se nutrió gracias a una contemplación larga y profunda de las fotografías de José Ortiz Echagüe” (Brandes, 2005, pág. 230).

¹¹ Fue traducido años después al español, primero bajo el título *Los hombres de la sierra* (Grijalbo, 1971), y posteriormente como *Grazalema, un pueblo de la sierra* (Alianza, 1989). Pitt-Rivers dedicó su monografía sobre Grazalema a Julio Caro Baroja. Esta dedicatoria -dijo Caro Baroja- que supuso una de sus mayores recompensas en su vida profesional.

Desde el tema de la imagen que nos ocupa, es muy revelador también advertir el gran interés que despertó nuestro país en la mirada extranjera interesada en dar cuenta del ostracismo y del atraso de la vida rural del país en el exterior a través de reportajes fotográficos. De Miguel considera,

“...interesante entender la visión estereotipada de España: la denominada España negra, cañí, machista, pobre y religiosa. Supone una visión tradicional, de bares, procesiones, devotos, mujeres vestidas de negro, personajes bestiales, y sobre todo corridas de toros, y toreros” (de Miguel, 1999, pág. 78).

De Miguel (2002) destaca la importancia de los análisis fotográficos realizados desde fuera de España. Hace una retrospectiva de fotógrafos extranjeros que han retratado diversos aspectos de nuestro país desde el siglo XIX¹². Destaca la visita fotográfica de Robert Frank a España de 1950 a 1952, así como las fotografías de gitanos extremeños realizadas por Irving Penn en 1965. Resalta asimismo el trabajo de análisis de los

vascos que realizó William A. Allard y los reportajes sobre Cataluña y Extremadura publicados en el *National Geographic*¹³.



Robert Frank. Procesión en Valencia, 1952.

¹² En esta retrospectiva Parte del viaje a España de James Craig Annan en 1913. Destaca también la visión de Charles Clifford que estuvo en nuestro país de 1852 a 1963 convirtiéndose en el fotógrafo oficial de la reina Isabel II. La del francés J. Laurent, cuya estancia en España transcurrió de 1857 hasta 1875. La del danés Chistian Franzen (Kaulak). Subraya el papel dinamizador que tuvo la Guerra Civil que atrajo la atención política, intelectual y fotográfica de todo el mundo. Cita el viaje de Cartier-Bresson, la obra de Robert Capa y Gerda Taro.

El sociólogo considera importantísimo el reportaje “Spanish Village” del fotógrafo W. Eugene Smith sobre el pueblo de Deleitosa en Cáceres, publicado en la revista *Life* el 9 de abril de

¹³ “*Catalonia: Spain's country within a country*” y “*Extremadura: Cradle of conquerors*”.

1951. El reportaje, que fue censurado y prohibido en España por la dictadura de Franco, logró despertar la admiración de muchos países, convirtiéndose pronto en un referente histórico del fotoperiodismo. El reportaje de Smith se centró en la idea de ciclo vital, a través del registro fotográfico de instantes de la progresión de la vida y de las costumbres de los habitantes de la población cacereña, desde el nacimiento hasta el momento del entierro. El semanario *Life* convirtió la precaria situación de Deleitosa en arquetipo de las demás aldeas españolas de la época. Esto causó gran disgusto a la Administración española cuyo pintoresquismo no consiguió seguir camuflando el subdesarrollo y la pobreza por los que circundaba el país. Hasta 1999, con motivo de la exposición sobre Smith que organizó el Museo Nacional de Arte de Cataluña-MNAC, las fotografías de Smith de la población cacereña no fueron mostradas en público en nuestro país.

De Miguel alega que:

“... el trabajo sobre Deleitosa, la publicación del estudio, la polémica posterior, y los trabajos sociológicos realizados medio siglo después es una de las experiencias visuales más importantes de la Sociología Visual” (de Miguel, 1999, pág. 80).



Primera página del reportaje de W. Eugene Smith publicado en la revista norteamericana de gran difusión *Life* en 1951.



Portada del libro *Sevilla en fête*, de Brassai y Dominique Aubier (1954). El formato de la publicación era de 275x220 mm. 154 páginas y 70 fotografías en blanco y negro impresas en heliograbado. En una de las imágenes del libro, varios niños, fotografiados por Brassai, observan las atracciones de la feria.

Otra de las miradas fotográficas extranjeras relevantes de la época hacia nuestro *patrimonio cultural inmaterial* fue la del fotógrafo y escritor húngaro nacionalizado francés, Brassai que estuvo en Sevilla durante las fiestas de primavera entre 1951 y 1953. El artista llegó a la capital andaluza para realizar un reportaje por encargo de la revista norteamericana *Harper's Bazaar* (publicado en abril de 1953), pero su admiración por la ciudad le hizo concebir un proyecto más ambicioso: *Seville en fête*.

El libro *Séville en fête* se editó en Francia en 1954, incluyó 70 fotografías en blanco y negro y un prólogo de Henry de Montherlant, director de la Academia Francesa. En él aseguraba que para un ciudadano francés, los sevillanos eran tan extraños o extranjeros como un tigre («Pour le Français du Nord, le Sévillan est, lui aussi, quelque chose de plus étranger qu'un tigre»).

La cervantista Dominique Aubier, también dedicó en el libro siete capítulos a la primavera sevillana y a sus fiestas mayores, dirigidos al gran público francés. El libro se cerraba con un texto del propio Brassai titulado *De la Semaine Sainte à la Féria*, en él el autor exaltaba la naturaleza dionisiaca de las fiestas sevillanas y comentaba algunas de las fotos reunidas en su álbum.

En el año 2007 la Obra Social de la Caja San Fernando reunió las fotografías de Brassai de *Séville en fête* en una exposición que se exhibió en la ciudad y de la que se editó un catálogo titulado *Brassai en Sevilla* (2007), con estudios preliminares de Oliva María Rubio y Agnès de Gouvion Saint-Cyr.



Artículo dedicado a la exposición de las fotografías de *Sevilla en fête* de Brassai que organizó en el año 2007 la Obra Social de la Caja San Fernando en la ciudad de Sevilla.

En lo que respecta al panorama interno, la fotografía en la España de los 50, dependía casi exclusivamente de las agrupaciones fotográficas y estaba en manos de la estética pictorialista conservadora. La extremadamente dura realidad social, quedaba escondida por la tutela que ejercía el régimen dictatorial sobre la producción fotográfica. A pesar de ello, durante los años cincuenta, algunos jóvenes fotógrafos inquietos empezaron a sentirse inconformes con el “salonismo” y la fotografía pictorialista. Se oponían a una visión idealizada y anacrónica a la manera de Ortiz-Echagüe y deseaban documentar su entorno sin maquillaje ni sublimaciones esteticistas. No buscaban temáticas monumentalitas, sino escenas de la cotidianidad. La iconografía producida por el nuevo grupo de fotógrafos presentaba claros puntos de contacto con el neorrealismo italiano¹⁴. Esta similitud es comprensible si nos atenemos al paralelismo entre los países: una sensibilidad parecida, una parecida posguerra y una parecida frustración colectiva.

¹⁴ Según la definición de Cesar Zavattini *el neorrealismo no es nada, sólo una idea, un punto de vista, una actitud moral*” (Cubero, 2006). El cine neorrealista italiano surgió tras la Segunda Guerra Mundial como alegato contra la injusticia, denunciando la pobreza, la situación de la infancia y de la mujer, la emigración, etc. Esta forma de ver el mundo tuvo una gran influencia en el cine español de la época. Se realizaron películas como *Bienvenido Mister Marshall* (1953), *El Verdugo* (1963) o *Plácido* (1961) de Luis G. Berlanga; *El Cochecito* (1960) de Marco Ferreri o *Calle Mayor* (1956) de Juan A. Bardem.

Entre los fotógrafos españoles de inspiración neorrealista, que el crítico Josep M^a Casademont¹⁵ definió como la “nueva vanguardia” (Cubero, 2006), se encuentran nombres como los de Masats, Maspons, Miserachs y Terré, de la Agrupación Fotográfica de Cataluña; Cualladó, Gómez, Ontañón, Gordillo y Vielba, de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid; y el grupo fundado en Almería por Carlos Pérez Siquier y José María Artero, que aglutinó a fotógrafos procedentes de todo el país. Muchos de ellos centraron sus objetivos fotográficos en la vida tradicional de los pueblos de España, en sus rituales y costumbres.

Del grupo procedente de Cataluña podemos destacar a Ricard Terré (1928) cuyo trabajo fotográfico se desarrolló a partir de 1955. Terré fotografió sobre todo procesiones y otras celebraciones populares de Barcelona y de Galicia. Fue con estos referentes con los que consiguió sus trabajos más intensos y expresivos. Su estilo era tremendamente directo, y su estética, de positivos muy contrastados y sombras profundas, contribuyó a proponer nuevas formas de representación de los rituales de la cultura popular radicalmente diferentes a las espirituales

estampas intemporales de Ortiz-Echagüe y de los demás pictorialistas.



Ricard Terré. *Barcelona*, 1957.

Desde nuestro ámbito, nos interesa destacar especialmente el trabajo de Ramón Masats (1931), ya que su nueva forma impronta y directa de abordar fotográficamente los referentes festivos y las tradiciones populares representó un antes y un

¹⁵ El principal crítico de los 50 fue Casademont, para él un importante antecedente de las vanguardias fotográficas españolas desarrolladas desde 1950 hasta 1965 fue la vanguardia catalana anterior a la Guerra Civil (1930-1935).

después en el ejercicio de reportaje en el ámbito español¹⁶. El influyente crítico José María Casademont escribió de él:

“Masats es la obsesión por la pureza. Para quien haya visto sus fotografías no es necesario decir que sus dotes son las del reportero en el más puro sentido de la palabra. Aquí no hay composición ni preocupación formal alguna. Ni pretendida ni innata. Porque lo innato en Masats es captar de un solo golpe de vista el valor del asunto en sí. Todo lo imprevisto o característico del acontecimiento es captado por lo que se diría rapidez refleja de su obturador” (Masats, 2000, pág. 6).

“Él fue –según Publio López Mondéjar– el primer gran reportero de su generación, el que con mayor talento supo captar la cambiante realidad del país, el más dotado para un género como el reportaje tan despreciado entonces —y aún ahora— por los albaceas de la ortodoxia fotográfica. De aquellos años son algunos de sus más admirables trabajos, como el ya célebre de «Los Sanfermines», iniciado en 1957, concluido en 1962 y publicado en forma de libro un año

después, con el que rompía abruptamente con la estética fotográfica tradicional, mostrando un sorprendente vigor creador, una pasmosa osadía para romper los convencionalismos formales y una intuición realmente portentosa” (López Mondéjar, 2009).



Ramon Masats. *Almonte, Huelva*, 1952

¹⁶ Masats se inicia en este género en 1953 con un trabajo sobre Las Ramblas. Al año siguiente ingresa en la Agrupación Fotográfica de Cataluña, compartiendo vivencias con colegas como Ricard Terré y Xavier Miserachs. En 1957 se instala en Madrid y recorre España trabajando como reportero para la revista *Gaceta Ilustrada*. Ese mismo año ingresa en el Grupo AFAL, y junto a fotógrafos como Gabriel Cualladó, Gerardo Vielba o Paco Gómez crea el grupo La Palangana. Entre 1958 y 1964 trabaja para diferentes revistas, como la mencionada *Gaceta Ilustrada*, *Mundo Hispánico*, *Arriba* o *Ya*, y expone su trabajo tanto en exposiciones individuales como colectivas.

1960-1970

En 1957 entran en el gobierno los ministros tecnócratas, hábiles economistas que emprenden urgentes planes de desarrollo. En 1959 se puso fin a los planes de autarquía económica y en 1963 se aprobó el Plan de Desarrollo. El desarrollo industrial dio un salto espectacular y empezó la verdadera revolución del “seiscientos”, de los frigoríficos y de los televisores. El despegue fue ya una realidad dentro de la liberalización económica y los aumentos de la renta “per cápita” empezaron a ser constantes.

En esta década se iniciaron importantes flujos migratorios en el interior del país que empezaron a desplazar a grandes masas de población agraria hacia las zonas industriales de Madrid, Cataluña y el País Vasco. Mientras, más de un millón de españoles prosiguieron su éxodo hacia países europeos más industrializados. Las aportaciones de los emigrados y el creciente turismo extranjero, pasaron a ser la principal fuente de divisas. En 1960 se registraron más de seis millones de turistas que aportaron 200 millones de dólares. Este turismo de sol y playa empezó a incidir en los hábitos culturales y las formas de vida de los españoles. Aunque hubo algunos intentos que apuntaban hacia el desarrollo de un tipo de turismo orientado hacia el

medio rural¹⁷, no cuajaron, ya que fueron eclipsadas por la dinámica del turismo costero.



Juan Dolcet. *Penitentes, Ermita de Padrón.*

¹⁷ El Ministerio de Información y Turismo organizó junto con el Ministerio de Agricultura un programa turístico cuyo lema era: vacaciones en casas de labranza.

En esta España cambiante que empezaba a fluir desde el mundo rural al urbano, fueron varios los fotógrafos que siguieron interesándose por la España de las tradiciones, por sus ritos y por sus costumbres. En el entorno de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, surgieron autores de la talla de Juan Dolcet (1914-1990)¹⁸ o de Rafael Sanz Lobato (1932)¹⁹, cuyos magníficos trabajos fotográficos, aun siendo conocidos y valorados desde la historia de la fotografía, no han sido analizados en profundidad, ni puestos en valor desde la perspectiva de la antropología visual como representaciones relevantes de las distintas facetas del *patrimonio cultural inmaterial* de la época.

Al sur del país había surgido el grupo AFAL²⁰. A través de la revista del mismo nombre que publicó el colectivo, entre 1956 y 1962, defendían una fotografía con un enfoque documental

¹⁸ En los análisis específicos que se realizan dentro de esta investigación se incluye una serie de imágenes diacrónica de la celebración del ritual de *El Empalao* de Valverde de la Vera en la que se estudia la serie de Dolcet con más detalle.

¹⁹ También en los análisis específicos se incluyen fotografías de Sanz Lobato incluidas en la serie diacrónica de la *Semana Santa en Bercianos de Aliste* de esta investigación y analizadas pormenorizadamente.

²⁰ AFAL son las siglas de la Agrupación Fotográfica Almeriense. El grupo fue creado en Almería en 1950 por José María Artero (1921-1991) y Carlos Pérez Siquier (1930).

realista y rompedor, con el todavía imperante influjo tradicionalista del pictorialismo²¹. Desde nuestro enfoque es importante resaltar el trabajo fotográfico de Pérez Siquier. Sus estampas andaluzas y sobre todo, su serie fotográfica del barrio almeriense de La Chanca, configuraron un documento de corte humanista que retrató de manera espontánea a la gente sencilla de la calle. Aunque hoy podemos leer sus imágenes como legado etnográfico y veamos en ellas una representación de muchos elementos que configuraban lo que hoy consideramos *patrimonio inmaterial*, Pérez Siquier se refirió ellas en estos términos: “pretendía reflejar la humanidad de la gente del barrio. No trataba de hacer una fotografía de denuncia, ni una fotografía sociológica, sino una fotografía humanista”.

²¹ Fontcuberta extrae un cita de la publicación del grupo AFAL en la que se podía leer: “rompemos una lanza en pro de la fotografía de nuestro tiempo(...) reflejo de nuestra vida actual, sin concesiones ni “escapismos”, con toda su cruda autenticidad de documento humano, vital, cálido y tremendamente sincero (...) España, ferozmente introvertida, continua aferrándose a la tradición.” (Fontcuberta, 2001, pág. 426).



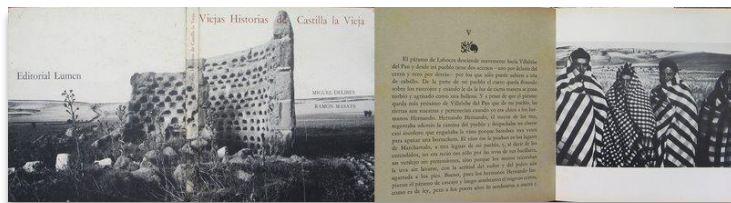
Carlos Pérez-Siquier. *Sin título*, 1960. Colección de fotografía Museo Reina Sofía.

En lo que se refiere a publicaciones, en esta década cabe destacar el lanzamiento en Barcelona de la colección *Imagen y palabra* de la Editorial Lumen. Se trataba de una cuidada edición, sin precedentes hasta el momento, en la que fotógrafos y escritores colaboraban estrechamente. En muchos casos, las fotografías precedieron a los textos y no al contrario, como venía siendo habitual. Lo interesante de la colección es que las palabras y las imágenes no se fundían en una historia análoga, ni trataban de ilustrarse mutuamente, sino que se relacionaban entre sí pero manteniendo su autonomía lingüística. Cada uno de los libros se atenía a un tamaño y a una longitud uniforme. Había, además, una clara diferenciación formal entre las páginas con texto, que estaban editadas sobre papel grueso de color gris, y las páginas con fotografías en blanco y negro impresas sobre papel satinado.

En la colección *Imagen y Palabra* participaron autores como Ana María Matute, Miguel Delibes, Alfonso Grosso, Ignacio Aldecoa, Camilo José Cela, Juan Benet o José María Caballero Bonald, junto a fotógrafos como Ramón Masats, Francisco Ontañón, Jaime Buesa, Oriol Maspons, Juan Colom o Colita. Los temas fueron diversos, pero la mayoría de las publicaciones se centraron en aspectos que hoy se abordan desde el *patrimonio cultural inmaterial* o que están colindantes a él.



Ana María Matute, *Libro de juegos para los niños de los otros*. Fotos: Jaime Buesa. Diseño: Luis Clotet. Oscar Tusquets. Barcelona: Lumen, Palabra e Imagen, 1961.



Miguel Delibes, *Viejas Historias de Castilla la Vieja*. Fotos: Ramón Masats. Diseño: Hans Romberg. Oscar Tusquets. Barcelona: Lumen, Palabra e Imagen, 1964.



Alfonso Grosso, *Los días iluminados*. Fotos: Francisco Ontañón. Diseño: Oscar Tusquets. Barcelona: Lumen, Palabra e Imagen, 1965.

Algunos títulos de la colección son: *Toreo de Salón* de Camilo José Cela con fotos de Oriol Maspons y de Julio Ubiña, 1963, *La Caza de la Perdiz Roja* de Miguel Delibes y fotos de Oriol Maspons, 1963, *Libro de juegos para los niños de los otros* de Ana María Matute con fotos de Jaime Buesa, 1961, *Viejas Historias de Castilla la Vieja* de Miguel Delibes con fotos de Ramón Masats, 1964 y *Los días iluminados* de Alfonso Grosso con fotos de Francisco Ontañón, 1965.

Otra de las publicaciones importantes del momento fue *Los Sanfermines*, editado por Espasa Calpe, con fotografías de Ramón Masats. Desde que Hemingway apareciera por los Sanfermines en los primeros años 20 y escribiera sobre la fiesta, Pamplona atrajo cada vez más visitantes. Por la ciudad pasaron fotógrafos como Inge Morath, Catalá Roca, Leopoldo Pomés o Lucien Clergue. Masats asistió a la fiesta en 1957 preparado para su reportaje fotográfico con una Leica y una Pentax Spotmatic. “La Leica para el cuerpo a cuerpo; la Pentax para llevar la mirada hasta donde fuera imposible acercarse” (Conesa, 2009). Masats volvió a Pamplona dos años más. En 1960 lo hizo con una Rolleiflex, de formato medio, con el fin de satisfacer las exigencias de la editorial, Espasa Calpe, que había encargado al autor también fotografías en color para el libro.

En su primer viaje a Pamplona, Masats se sumó a una peña de mozos que le dejaron integrarse, pero que le permitieron

mantener también la equidistancia suficiente necesaria para abordar su trabajo. “Se sentía capaz de empatizar y a la vez no perderse nada que alertara su ojo. Una combinación perfecta cuando se trata de mezclarse como observador sin abrazar la fiesta” (Conesa, 2009).

El reportaje de los *Sanfermines* fue configurado a base de un grafismo y de una composición severa. Masats consiguió rotundidad arrinconando, muchas veces, las formas en las esquinas del fotograma. Arriesgó siempre en el encuadre y fue experto en dejar todo lo superfluo fuera, ya que eligió lo que le interesaba, poniendo el foco en el detalle que mejor describía el espíritu del hecho, abandonando la composición coral que muestra todo al espectador. El fotógrafo apostó definitivamente por irrumpir desde su subjetividad en la tarea de contar la realidad.

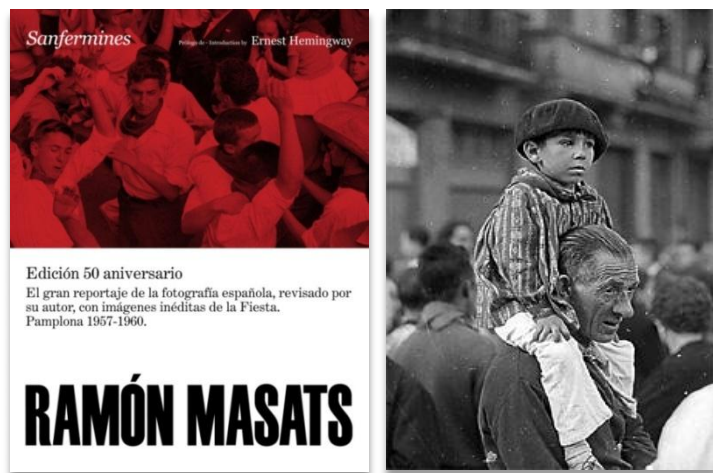
Según Chema Conesa (2009), el trabajo de Masats representó el primer cuestionamiento a la realidad irrefutable de que toda imagen fotográfica era el resultado de un artilugio mecánico que no podía mentir, y que como documento de lo real, no tenía capacidad para realizar ninguna interpretación personal.



Contactos del reportaje fotográfico *Los Sanfermines* de Ramón Masats publicado por Espasa calpe en 1963. El libro recibió el Premio Ibarra al libro mejor editado del año.

En 2009, con motivo de la celebración del 50 aniversario del reportaje, la editorial La Fábrica emprendió la reedición de la obra cumbre de Masats. En el volumen publicado en 1963 se incluían 114 imágenes en blanco y negro y 15 en color con textos de Rafael García Serrano, la nueva edición, sin embargo, cuenta con fotografías inéditas entre las 59 publicadas, seleccionadas por el propio autor. Masats puso especial énfasis en el orden de las imágenes y en la linealidad que debía llevar el

relato, fue tremendamente escrupuloso a la hora de respetar la realidad temporal de la fiesta, por lo que el nuevo relato visual va describiendo secuencialmente el devenir de la fiesta.



Portada y una de las fotografías de los *Sanfermines* de Ramón Masats editado por La Fábrica en 2009 con motivo del 50 aniversario de reportaje.

La reedición de un trabajo como el de Ramón Masats, pone de manifiesto la posibilidad de dar nuevos sentidos a los trabajos fotográficos y provocar nuevas lecturas desde miradas que,

como la nuestra, exploran y se adentran en las formas de representar aspectos del *patrimonio cultural inmaterial*.

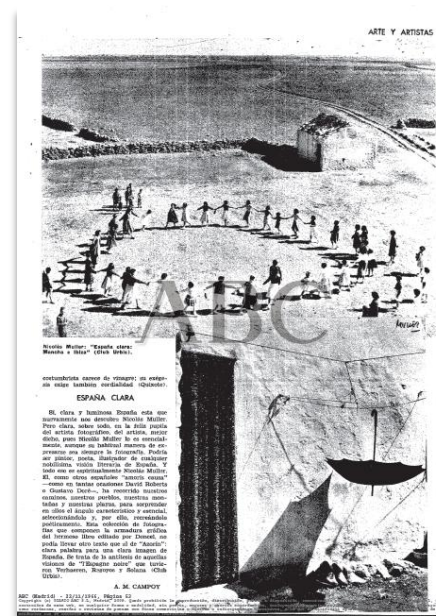
Muchos de los trabajos fotográficos que Nicolás Muller (1913-2000) publica en este periodo en formato libro, también merecen la atención de esta investigación puesto que tienen un interés claramente etnográfico. El primer volumen con fotografías de Muller que vio la luz en 1966 se tituló *España Clara*. La publicación hace un recorrido por tierras españolas a través de ciento sesenta y nueve fotografías junto a textos de José Martínez Ruíz, Azorín, que recibió por el ensayo el Premio Nacional de Literatura Miguel de Unamuno, auspiciado por el Ministerio de Información y Turismo. *España Clara*, fue declarado ese mismo año, “libro de interés turístico” por la Subsecretaría de Turismo (Girón, 1995).

El éxito de *España Clara* fue el preámbulo de otros proyectos editoriales como la colección *Imagen de España*. El proyecto trataba de realizar retratos fotográficos y textuales de las regiones del país, dando a la parte gráfica una importancia fundamental en cada número. De los doce libros encargados a Muller, se publicaron seis, por motivo económicos de la editorial. Baleares, Cataluña, País Vasco, Andalucía y Cantabria fueron las provincias protagonistas de las publicaciones. Entre ellos cabe destacar el libro *El País Vasco* (1967), con ciento setenta y tres imágenes, prologado por Julio Caro Baroja. Muller parte del *patrimonio*

cultural material de la región, para adentrarse en aspectos *inmateriales* representados por los distintos tipos humanos y las tareas que desarrollan. Marineros ocupados en distintas faenas, demostraciones de los “aitcolaris” (cortadores de troncos), de los “chistularis” (músicos de flauta y tambor), el “chupinazo” de los Sanfermines.

El volumen dedicado a *Cataluña*, contiene un ensayo preliminar de Dionisio Ridruejo y ciento noventa y ocho fotografías. Buena parte de las imágenes está referenciada en las manifestaciones materiales de la historia del arte catalán, pero también aparecen algunas muestras de costumbres y manifestaciones populares: los bailes de la sardana, la “cobla” en la ciudad Condal, los carros de bueyes en el Valle de Arán, etc.

Canarias, recoge un texto de Sáinz de Robles y ciento setenta y dos fotos. Además de las imágenes de tierras exóticas diferentes a las de la Península, Muller registró las tareas del campo en Lanzarote, los camellos arando en Fuerteventura y la alfarería de Atalaya. El volumen centrado en *Andalucía* contó con la colaboración del poeta y narrador Fernando Quiñones. A través de ciento noventa imágenes, el fotógrafo captó los monumentos más relevantes de la región, los paisajes y la gente de los pueblos, su vida cotidiana y sus costumbres. La introducción del volumen dedicado a *Cantabria* corrió a cargo de Manuel Arce, su contenido abarca también tierras de Asturias.



12 de noviembre de 1966, artículo del diario ABC dedicado a la publicación de *España Clara* de Nicolás Muller

Otros trabajos fotográficos en torno a referentes relacionados con el *patrimonio cultural inmaterial* de este periodo se mantienen hoy en archivos aún sin estudiar. Es el caso de los muchos fotografías locales, dedicados humildemente a su labor comercial, que documentaron de forma cotidiana y sin ninguna pretensión, ni etnográfica y mucho menos artística, la vida popular de sus pueblos. Algunos de ellos van emergiendo a la

luz pública a través de diferentes investigaciones que ponen de manifiesto desde una lectura actual sus extraordinarias cualidades, tanto documentales como estéticas.

Entre estos fotografías “rescatados de anonimato” hay que destacar a Virgilio Viéitez (1930-2008). Viéitez ejerció como fotógrafo de la Galicia profunda de los años 50 y 60, realizando su trabajo desde la intuición.

El trabajo de Viéitez, ha sido valorado desde sus facetas estética y documental y circula desde hace una década por los circuitos artísticos. Aunque las fotografías de Viéitez tienen un interés antropológico indudable, no se han hecho lecturas profundas y sistemáticas de su archivo que pongan en valor sus cualidades de representación del patrimonio etnográfico de la época en la que trabajó. A pesar de que críticos e historiadores de la fotografías consideran que “cada toma de Viéitez es una extraordinaria condensación de intensidad humana resulta con una simplicidad y elegancia eficacísima” (Fontcuberta, 2001, pág. 429).

Lo mismo sucede con el archivo de Piedad Isla (1926-2009), fotógrafa local de Cervera de Pisuerga (Palencia) en activo desde 1953 a 1992. Durante el siglo XX fueron escasas las mujeres que ejercieron la fotografía en nuestro país, en el mundo rural, Piedad Isla representa un caso único.

La Fundación Piedad isla y Juan Torres²² en colaboración con el Centro de Documentación de la Imagen de Santander-CDIS está llevando a cabo actualmente la tarea de emergencia del archivo de la fotógrafa, procediendo a la catalogación, conservación y digitalización del material fotográfico. El archivo de Piedad Isla guarda un gran potencial susceptible de investigar desde los estudios de la imagen del *patrimonio inmaterial*. Entre los 200.000 negativos de su legado fotográfico, hay una gran parte que fueron realizados por la fotógrafa fuera del ámbito comercial, a partir de un ferviente interés personal por documentar gráficamente la vida y las costumbres de su comarca a través de una labor de identificación y de documentación de un patrimonio que estaba desapareciendo a pasos agigantados con la llegada del progreso. Si las fotografías “de encargo” de Piedad Isla tienen interés, las que realizó con el afán de guardar la memoria de sus gentes guardan en sí mismas un valor añadido. Piedad Isla,

“...introduce en las entrañas de los pueblos de la montaña palentina, el artificio de la cámara con naturalidad. No es una espectadora extraña, se zambulle en el alma del pueblo desde la pertenencia, desde el reconocimiento y el

²² La Fundación Cultural y Asistencial Piedad Isla & Juan Torres se creó en el año 2000, como la forma más idónea de dar continuidad en un futuro al enorme trabajo de recuperación y conservación del legado cultural popular, que tanto Piedad Isla como su marido Juan Torres han llevado a cabo desde mediados de los años 70 hasta la actualidad.

conocimiento profundo, en simbiosis con un mundo de semejantes que deriva en una total identidad entre el yo del fotógrafo y el territorio en el que habita. (...) su permanente curiosidad provoca que nada de la vida de los pueblo le pase desapercibido: tiendas, fiestas, mesones, grupos de amigos, pastores, procesiones, carreteros, bodas, ancianas de negro, niños, mendigos, carteros, perros, funerales, más niños, curas con sotana y albarcas, cantamisas, guardias civiles, partidas de mus, costureras, retratos con sábanas de fondo, gatos, juegos de bolos, mercados, corridas de toros, niños... siempre niños. Piedad Isla ha sido el espejo de la memoria de un mundo rural ya desaparecido”²³.

En julio de 2007 Piedad Isla intervino como conferenciante en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, con una ponencia sobre *fotografía y patrimonio cultural inmaterial* con el título *Detrás de la Mirada. Crónica de un siglo*.



Piedad Isla. *Procesión*, 1960

²³ De la presentación de Esteban Sáinz Vidal, comisario de la exposición *Piedad Isla. Entre Latidos y Silencios* realizada en la Diputación de Palencia por la Fundación Piedad Isla & Juan Torres en julio de 2009.

1970-1980

El principio de este periodo viene marcado por la crisis económica internacional y el final de la dictadura franquista. Tras el fallecimiento de Franco, en 1975, se instaura en España un nuevo régimen democrático. Esta época de convulsiones e incertidumbres económicas, trae consigo un descenso de los flujos turísticos.

El Ministerio de Información y Turismo, a principios de los 70, editó un Calendario turístico que se tradujo a varios idiomas, donde se resumía “la gran riqueza folklórica de nuestro país [y] a la información relativa a estas fiestas y manifestaciones, se añade una serie de datos que serán útiles al turista, sobre todo extranjero, que visite los rincones de España”²⁴. En 1973 en el calendario se indicaban 3.410 manifestaciones “que constituyen toda la gama de las fiestas españolas, desde las famosas solemnidades [hasta] las diversiones de localidades discretas que han sabido conservar, en la modestia de su programa pintoresco, el sabor popular y arcaico de una tradición celosamente conservada”.

²⁴ *Calendrier touristique 1974*, Dirección General de Promoción del Turismo, Madrid, 1973. Op. Cit. Demetrio S. Brisset (2009) *Investigar las fiestas*, Gazeta de Antropología, Universidad de Granada.

Las poblaciones fueron solicitando los beneficios que podía reportarles que a su fiesta local se le concediese la distinción de fiestas de interés turístico que otorgaba el Ministerio de Información y Turismo. Resultado de ello es que en 1976 eran 118 las fiestas acreditadas como tales, que ascendieron a 147 en el año 1980 (Brisset, 2009).

Durante estos años, el despoblamiento de algunas aldeas se hizo patente. El éxodo trajo como consecuencia el cambio de una sociedad rural basada en la tradición por otra urbana de índole industrial. Sin embargo, desde algunos sectores ilustrados, se empezó a dar valor patrimonial a la arquitectura popular, con lo que comenzó a emerger una inicial preocupación por su conservación y documentación. Las frágiles construcciones tradicionales estaban empezando a deteriorarse, por el éxodo y por la introducción de elementos y materiales modernos propios de la construcción urbana, ajenos a las formas de arquitectura popular. La misma suerte corrieron los objetos muebles, las manifestaciones festivas y las celebraciones.

En los años 70 algunos fotógrafos siguieron interesándose por los referentes del *patrimonio cultural inmaterial* realizando trabajos de documentación gráfica magistrales. Rafael Sanz Lobato (1927) es un ejemplo de ello. Inició su trabajo en los primeros años sesenta centrando su objetivo en los pueblos de Castilla, en sus fiestas y en sus costumbres.



Rafael Sanz Lobato. *Camuñas*, 1973

La fotografía de Sanz Lobato se caracterizó por un estilo documental de corte analítico tremendamente interesante desde el punto de vista etnográfico. Sus series fotográficas nos dan cuenta de la envergadura y profundidad de su trabajo, para el que requería la participación y la complicidad del Otro, imposible de conseguir sin grandes dosis de empatía. Sanz Lobato se introducía en el interior de la celebración para registrarla desde sus preámbulos. Podemos comprobarlo en su

excelente y voluminosa serie realizada en 1970 dedicada íntegramente a la procesión de Bercianos de Aliste²⁵.

Desde el campo científico de la antropología, durante este periodo, se continuó publicando la Revista de Dialectología y Tradiciones Populares (RDTP), pero su línea editorial se fue modificando progresivamente y había dejado de incluir imágenes entre sus páginas desde la mitad de la década de los 60.

En 1975 la Universidad Autónoma de Madrid lanza la Revista *Narria. Estudios de artes y costumbres populares*. La publicación rompió rotundamente con el formato de las revistas académicas del momento. La flexibilidad de la portada, un tamaño mayor, menor número de páginas y la impresión de imágenes en blanco y negro, hicieron que la revista adquiriera un talante más versátil y manejable que sus coetáneas. La revista, dirigida desde el Museo de Arte Populares del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM, centró sus ediciones, que se prolongaron hasta el año 2006, en números monográficos dedicados a presentar estudios sobre diversas comarcas y provincias españolas.

²⁵ Las fotografías de Sanz Lobato están incluidas en la serie diacrónica de la *Semana Santa en Bercianos de Aliste* de esta investigación y analizadas pormenorizadamente.

Cada ejemplar incluía una serie de artículos redactados por profesores y alumnos de la UAM, destinados a profundizar en varios aspectos de la etnografía de cada zona estudiada. Tanto el *patrimonio cultural inmaterial*, como sus soportes y sus manifestaciones *materiales* tenían cabida en las temáticas tratadas. El nº1 de la revista (1976) dedicado a la Provincia de Guadalajara, por poner un ejemplo, incluyó artículos sobre la arquitectura negra en la Provincia, el proceso de elaboración de la miel, la cestería y los trabajos de esparto en Tórtola de Henares, el carnaval de Centenera, la caballada de Atienza, el paloteo en la provincia, etc.

Las fotografías que incluía *Narria* complementaban los textos escritos y aportaban contenido en muchos casos, en otros sin embargo cumplían una mera función ilustrativa. Se publicaban también, al lado de las fotografías, algunos dibujos explicativos de carácter didáctico de los que no se especificaba, en la mayor parte de los casos, la autoría. Lo cierto es que, en general, fotografías y dibujos, contribuían conjuntamente a enriquecer el contenido de las exposiciones escritas, a pesar de que la calidad de las imágenes era muchas veces algo escasa y, a veces, las tomas pecaban de simplicidad, puesto que basaban sus planteamientos visuales sólo en el contenido de las imágenes y no prestaban demasiada atención a los elementos estilísticos.



Portada y sumario del nº0 de la revista *Narria* publicado en 1975, dedicado monográficamente a la Comarca de la Vera de Cáceres.



Páginas interiores con texto e imágenes sobre los trabajos de esparto, del nº1 de *Narria* publicado en 1976, dedicado a la Provincia de Guadalajara.

De todas formas es difícil hacer una valoración global del contenido visual de la revista *Narria*, ya que cada uno de los monográficos estaba enfocado de una manera en este sentido. Cada número incluía un repertorio de imágenes, en torno al contenido específico de cada provincia estudiada, que no guardaba demasiada homogeneidad con los demás. La línea editorial respetó estas diferencias haciendo una puesta en página adaptada a cada caso, de la que podemos destacar el

sincronismo entre los textos y las imágenes, presente en toda la publicación.

También durante los años setenta, desde el ámbito de la arquitectura, surgen algunas publicaciones que documentan el patrimonio cultural inmueble de los pueblos españoles a través del dibujo. Es significativo observar cómo a partir de un riguroso programa de trabajo documental basado en la búsqueda de la síntesis a partir de la línea sus autores consiguen extraer las cualidades esenciales de una arquitectura popular en pleno proceso de cambio.

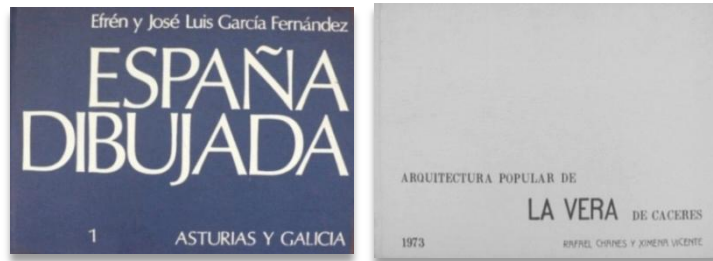
Los dibujos de *España Dibujada* (1972), fueron realizados por los hermanos Efrén y José Luis García Fernández con la intención de registrar un legado tradicional que empezaba a desaparecer.

“A nosotros siempre nos preocuparon los pueblos y el dibujo, entre otras cosas. También nos preocupó, y nos preocupa, ver como la arquitectura de estos pueblos, a partir de determinada fecha, ha ido perdiéndose sin mayor justificación. Muchas veces. (...) Como los pueblos estaban ahí, un poco o un mucho maltratados, decidimos hacer, por nuestra cuenta y riesgo, lo que considerábamos el primer paso: intentar recoger las imágenes de lo que quedaba e intentar mostrárselas a los demás (...). Por otra parte, nos parecía y nos parece, que si se quiere –la Ley obliga– conservar el

acervo cultural del país conservable, y en particular arquitectónico, etnológico y urbanístico, es condición previa la del conocimiento de su número y calidad. De ahí que con los dos temas que nos preocuparon, la arquitectura y el dibujo este como arma y aquel como objetivo, acometimos una tarea, parte de la cual se recoge en estas páginas”. (Fernández, 1972, pág. 21).



Páginas interiores de España Dibujada.



Portadas de *España dibujada* (1972), de Efrén y José Luis García Fernández y de *La Arquitectura Popular en la Vera de Cáceres* (1973), de Rafael Chanes y Ximena Vicente.

Un año después, en 1973, con pretensiones más científicas, los arquitectos Rafael Chanes y Ximena Vicente publicaron *La Arquitectura de Valverde de la Vera*. Enfocaron su estudio desde un punto de vista metodológico muy interesante para nuestra perspectiva, ya que no abordaron los objetos *inmuebles de la cultura material* -la arquitectura popular-, olvidándose de los aspectos llamados *inmateriales*, sino que los tuvieron en cuenta y los estudiaron de manera integrada estableciendo su sistema de interdependencias (Muñoz Carrión, 1986). Para ello se olvidaron en parte de métodos y técnicas de investigación propias del Urbanismo y de la Historia y Crítica de la Arquitectura, y adoptaron otros tomados de la Geografía y de la Investigación Social.

“Utilizamos métodos de la “observación directa” o “participante”, del “análisis de contenido” del “análisis

secundario”, el de la “entrevista” y técnicas muy variadas. (...) A través de cinco viajes, que en total significaron casi un mes de permanencia, quisimos “aprehender” la comarca en todos aquellos aspectos que nos parecía haber influido en el emplazamiento, la distribución y la conformación de los pueblos. (...) tuvimos que buscar las raíces del hombre de la Vera; interesamos por sus aspectos físicos, psíquicos y sociológicos, por la historia y sus tradiciones, por sus costumbres, artesanía, sus fiestas y su poesía. Investigamos sobre su situación socioeconómica, la evolución de la población, los tipos de poblamiento y la estructura comarcal” (Vicente, 1973, pág. 12).

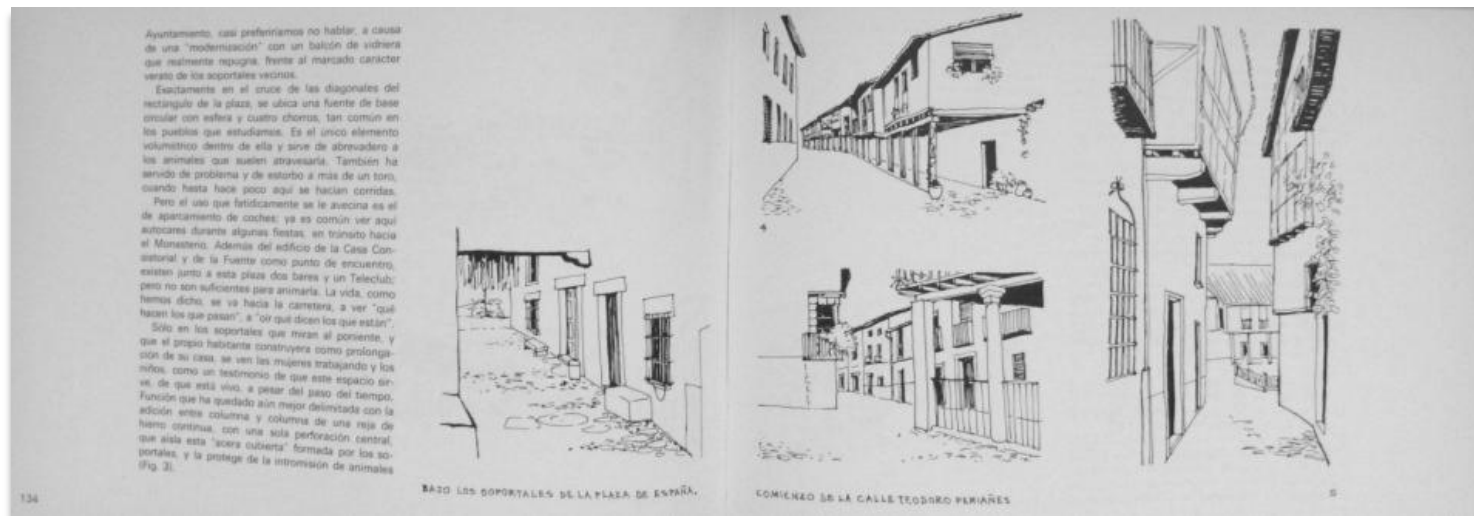
El resultado este trabajo, concebido desde una visión multidisciplinar, fue publicado en un volumen que incluía en igual medida textos y dibujos. Las imágenes sintéticas, acompañaban a los párrafos escritos en una relación de estrecha complementariedad. Los dibujos de línea concisa dejaban de lado lo superfluo, para concentrarse en la esencia de las formas. Además, la coherencia de las diferentes representaciones facilitaba la visión de conjunto, a la vez que posibilitaba establecer analogías y diferencias y así profundizar en los elementos fundamentales del estudio.

En el terreno de las publicaciones de tipo divulgativo, uno de los fenómenos relevantes que surgió finales de los 70, fue la fundación de la revista *Viajar*, promovida por Javier Gómez Navarro, entonces director gerente de *Cuadernos para el Diálogo*, y por Luis Carandell, primer director de la publicación⁹⁶. El espíritu que impulsó su nacimiento fue según *El Editorial* del primer número que salió a los kioscos en marzo de 1978:

“Promover el espíritu viajero, el espíritu de aventura que encierra todo viaje. Ayudar al turista a sobrellevar su condición, siempre un poco triste, gregaria y desvalida, y animarle a convertirse en un auténtico viajero. Contribuir al conocimiento del propio país en que vivimos, ignorado todavía por muchos de nosotros y que reserva muchas sorpresas. Esto es *Viajar*, o al menos debería serlo...”

La revista contó con un grupo inmediato de colaboradores entre los que destacan Ana Puértolas, Mari Ángeles Sánchez, Félix Tusell, Pepe Pérez Gallego, Juan Barceló, Albert Padrol, Pep Bernades, Juan Gabriel Pallarés, etc...

⁹⁶ En diciembre de 1981 la sociedad editora de *Viajar* fue adquirida por el Grupo Zeta, quien desde ese año hasta la actualidad edita la revista.



Páginas interiores de *Arquitectura popular en Valverde de la Vera*.

1980-1990

Durante la Transición, el país daba pasos definitivos hacia la modernización. La racionalización de la economía, el ingreso en la Unión Europea y el desarrollo del turismo, cambiaban el semblante hacia un progreso que conllevaba mejoras políticas y económicas pero que también comportaba contrapartidas y pérdidas.

En 1985 la ley del Patrimonio Histórico Español entró en vigor. Al año siguiente, fue aprobado el Real Decreto 111/1986 que desarrolla parcialmente la ley. En el ámbito internacional en 1989, la UNESCO aprobó la Recomendación sobre la Protección de la Cultura Tradicional y Popular.

Durante esta década se dio un progresivo desarrollo de un turismo interior de tipo cultural, cuyos destinos empezaron a ser los museos, los sitios arqueológicos, los monumentos, los cascos antiguos de ciudades, las artes visuales, las artes aplicadas, las grandes exposiciones, la música, la danza, los festivales religiosos, las peregrinaciones, las rutas o itinerarios culturales, el folklore, etc. (Morère Molinero, 1999, pág. 702).

También, durante este periodo, nació lo que conocemos como turismo rural, que tiene claros puntos coincidentes con el

turismo cultural, aunque conserva muchas especificidades. El turismo rural se inicia a principios de los años ochenta, aunque se desarrolla principalmente durante la década de los noventa. La actividad turística que se comenzó a desarrollar en el medio rural tenía como motivación principal la búsqueda de atractivos turísticos asociados al descanso, al paisaje, a la cultura tradicional y la huida de la masificación. Las actividades turísticas en el ámbito rural fueron incentivadas por la Unión Europea a través de la política agraria, la política regional y las diversas iniciativas comunitarias.

En lo que se refiere a las fiestas y a los rituales folklóricos, tras la transición democrática, las leyes coercitivas sobre las celebraciones populares desaparecieron. Los carnavales volvieron a formar parte del calendario e incluso se impulsó oficialmente su celebración (Fernández González, 2002, pág. 88). Ello contribuyó definitivamente a revitalizar los ritos del ciclo de invierno, fundamentalmente el carnaval. Pero el verdadero impulsor del universo simbólico y paródico de las manifestaciones festivas laicas de la cultura popular fue la emergencia de un fuerte deseo colectivo de experimentación en el proceso de búsqueda de nuevas formas de presencia pública y emoción colectiva compartida, que empezaba a manifestarse en este momento, sobre todo entre los sectores más jóvenes (Muñoz Carrión, 2008). Esta pasión de los jóvenes

por las fiestas, según Enrique Gil Calvo, es debida a que en ellas encuentran:

“...algo que su realidad social les negaba, quizá: el reconocimiento y exaltación de su libertad personal [junto con otras motivaciones:] desde la coacción tácita e informal que ejerce el medio social hasta la espuria satisfacción de los intereses arribistas, pasando por la pura y simple búsqueda de la gratificación y el placer corporal (...) Si la fiesta embriaga es porque emborracha de libertad. Entregarse a la fiesta es emanciparse, liberarse, desencadenarse y desprenderse de cualquier atadura anterior o vinculación previa (...) Huyes del oscurantismo y huyes del poder que te sujetan, asociados al vigente orden social de tu familia, tu trabajo y tu comunidad (...) Gracias a la fiesta, puedes eludir el poder del poder, proponiendo como culminación la imposible pero perfecta utopía de la fiesta permanente e indefinida” (1991, pág. 120).

Por otra parte, las celebraciones religiosas, que contaban con la ferviente adhesión de algunos sectores sociales más mayores, despertaban también el rechazo de otros grupos que veían en ellas el reflejo de toda una época de radical nacional-catolicismo (Muñoz Carrión, 2008).

Mientras tanto, en lo que se refiere a las imágenes, la popularización de la fotografía se hacía cada vez más evidente en una sociedad en la que la tecnología fotográfica se había

hecho accesible a una mayoría importante de la población. Además de expansión de cámaras compactas de 35 mm., el uso de las cámaras fotográficas SLR de paso universal, comúnmente llamadas Réflex, se había hecho extensivo a un numeroso público aficionado, que empezaba utilizar la fotografía con profusión. Muchos de estos aficionados empezaron a ampliar sus conocimientos visuales y técnicos y a desarrollar destrezas entrando a formar parte de un numeroso grupo de lo que desde el mercado fotográfico se empezó a considerar como “semi-profesionales” de la fotografía. Algunos se quedaron ahí, pero otros se fueron profesionalizando o emprendieron trabajos personales desde el ámbito artístico. En este sentido, conviene no olvidar que hasta esta década la fotografía no empezó a tener en España el estatus de Arte al que hoy estamos habituados.

Por otro lado, la democratización del país abría nuevos cauces de participación de la población en la vida cultural. Desde las instituciones locales, desde las recién creadas consejerías de las comunidades autónomas y desde el propio Ministerio de Cultura empezaron a surgir iniciativas de carácter sociocultural cuya pretensión principal era el fomento de la participación de los ciudadanos en los diversos campos culturales.

De este progresivo interés por la incentivación de la cultura mediante cauces participativos, surgió en 1983 la convocatoria

del *Certamen Nacional de Fotografía sobre Artesanía, Tradiciones y Costumbres de los Pueblos de España*²⁷. El certamen nació sin parangón en una sociedad que, tras haber abandonado el interés por lo tradicional y lo popular, volvía, tras los pasos de un nuevo turismo de tipo alternativo de índole cultural y rural, a poner su mirada en los pueblos y aldeas abandonados por sus familias dos décadas atrás.

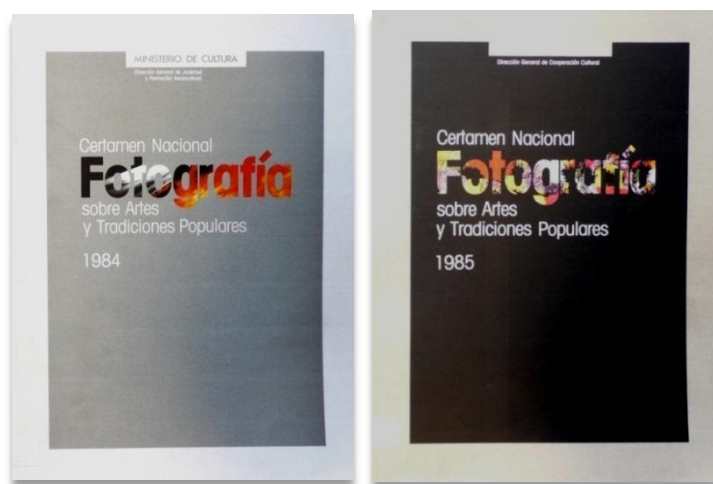
El Certamen supuso un punto de inflexión muy importante, sobre todo en lo que respecta al tipo de discurso que planteó. Por primera vez en el territorio nacional se lanzó una convocatoria fotográfica en torno al referente de la cultura popular abierta al público en general. Nuevas y múltiples voces estaban convocadas a través de la fotografía a contribuir en la construcción del repertorio de las imágenes de lo que hoy llamamos *patrimonio cultural inmaterial* desde una óptica democrática que iba más allá de los discursos monológicos del ámbito académico y empezaba a ser dialógica. Los antropólogos, ya no eran los únicos autorizados a aportar su manera de mirar la realidad de la vida popular, ya que desde la esfera institucional el Ministerio de Cultura, se validaban por primera vez las representaciones fotográficas de ciudadanos interesados en aportar su visión particular del mundo tradicional

a través de sus fotos. Fotos, que se daban a conocer mediante publicaciones en papel –catálogos fotográficos- y exposiciones. Así, las sucesivas convocatorias del Certamen han dado lugar a la producción y recolección de un material visual singular muy significativo por el gran caudal de “maneras de mirar” el *patrimonio cultural inmaterial*, dada la pluralidad de voces que lo han ido confeccionando.

Desde el punto de vista de esta investigación, una de las mayores cualidades que podemos encontrar en este material visual es su organización en pequeñas series. Las diferentes convocatorias anuales contemplaban la presentación de varias fotografías en torno a un tema –normalmente de tres a cinco- y no primaban solamente la imagen única. Esto supuso un primer paso hacia delante, ya que era un buen indicativo de la necesidad de abordar trabajos visuales con cierta profundidad basados en la serie fotográfica y no tanto en imágenes fotográficas únicas “anecdóticas o impactantes”, en la mayor parte de los casos. La inclusión de los datos técnicos en los reportajes premiados, seleccionados o que recibieron alguna mención honorífica, publicados en los catálogos anuales del Certamen, supone otra de las particularidades a valorar positivamente. El contar con los detalles técnicos de las fotografías publicadas –tipos de cámaras, película, a veces focales, aperturas de diafragma y velocidades-, ayuda en gran medida a realizar análisis mucho más exhaustivos y precisos. Las

²⁷ Certamen de Fotografía sobre Artesanía, Tradiciones y Costumbres de los Pueblos de España, creado mediante orden de 29 de julio de 1983.

especificidades técnicas constituyen una valiosa batería de elementos a la hora de estimar con mayor precisión los trabajos fotográficos.



Portadas de los catálogos del Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones populares de 1984 y 1985.

Es indudable que el Certamen supuso un hito en la trayectoria de la imagen fotográfica de la cultura popular en España. Durante esta primera fase de su trayectoria hizo públicos trabajos fotográficos de autores que pocos años más tarde iban a tener

una proyección muy importante, entre ellos cabe destacar a César Justel y a Cristina García Rodero (1949).

Los trabajos de César Justel fueron publicados en diversos catálogos del Certamen tras ser premiados y seleccionados. Varios años después, en la década de los noventa, el autor realizó una gran mayoría de las imágenes de la *Enciclopedia de las fiestas Españolas* de Diario 16 (1993), posteriormente publicó un libro fotográfico de autor titulado *Fiestas Españolas* (1997)²⁸, publicaciones en las que me detendré más adelante.

Las series de Cristina García Rodero también fueron premiadas, seleccionadas y obtuvieron menciones honoríficas durante varias convocatorias seguidas. Algunas de las fotografías de estos trabajos presentados al Certamen formaron parte poco después de publicaciones tan emblemáticas como *España Oculta* (1989) o *España fiestas y ritos* (1993)²⁹.

²⁸ En el apartado de análisis de este estudio están incluidas varias series de Cesar Justel incluidas en los catálogos del Certamen, así como diversos reportajes de la *Enciclopedia de de las fiestas españolas* de Diario 16 (1993) y de *Fiestas Españolas* (1997) en torno a varios referentes.

²⁹ También se incluyen en el análisis de esta investigación varias series de Cristina García Rodero publicadas en los catálogos del Certamen y en sus libros fotográficos *España Oculta* (1989) o *España fiestas y ritos* (1993), en torno a varios referentes como: *los carnavales gallegos*, *el colacho de Castrillo de Murcia (Burgos)*, *el zangarrón de Montamarta (Zamora)*, *el empalao de Valverde de la Vera*, *la Trinidad de Lumbier*, *la Semana Santa de Puente Genil*,

España Oculta fue publicado en 1989, aunque muchas de sus fotografías fueron realizadas por Cristina García Rodero durante los años 70 y 80.



Portada de *España Oculta* (1989). Fotografía nº 114, *La confesión*, 1980.

El prólogo de Julio Caro Baroja alude a la España tradicional y popular no dominada por las formas de un supuesto progreso que se iban imponiendo:

“Aquí estamos ante una serie de imágenes que reflejan la fe religiosa, las diversiones y la vida cotidiana de ininidad de

las procesiones de mortajas en Galicia y la Semana Santa de Bercianos de Aliste.

personas con sus usos y sus costumbres, su economía y cultura no dominadas por formas que se van imponiendo de modo evidente y que muchos consideran sinónimas de progreso y que otros podemos pensar que son más modernas y distintas, pero sin añadir en esto nota o beatífica alguna.

Desde un punto de vista etnográfico y antropológico esta colección tiene, pues, muchísimo interés y es posible establecer clasificaciones muy concretas con las fotos que contiene. Llamen la atención –por ejemplo– las de personajes como “el colacho”, “el zangarrón”, “el cigarrón” y las distintas clases de danzantes, de carácter procesional. Hay, por un lado, reflejo de elementos rituales de la fiesta, con aspecto enigmático, medio burlesco, medio terrorífico. Por otro, ya en la pura expresión de la fe religiosa, imágenes captadas en pueblos que ocupan áreas geográficas precisas, que tienen una concepción penitencial de la Religión, expresada en procesiones como la de Santa María de Ujué, en Navarra. En contraste otras fotos reflejan una concepción alegre y amorosa. Aquí hay fotografías claras sobre estos puntos. También respecto al papel del toro o los toros en las fiestas españolas de distintas regiones. En suma, con las fotos de Cristina García Rodero podría ilustrarse (o mejor fundamentarse) todo un curso de folklore español” (1989, pág. 5).

Stanley Brandes (2005) declara que *España Oculta* tiene un gran interés desde el punto de vista de la disciplina antropológica. Se trata, según él, de un interés triple que abarca lo histórico, lo etnográfico y lo metodológico. Desde el punto de vista histórico, el libro representa la máxima expresión artístico-documental de la sociedad post-franquista. Brandes alude a las palabras de Mary Crain, antropóloga norteamericana también interesada en la obra de Cristina García Rodero, *España Oculta*:

“Ofrece al lector una visión centrada en España, una visión que está de acuerdo con los ideales de la transición democrática, una época en la que la democracia parlamentaria y el poder de las regiones han sido recuperados” (Brandes, 2005, pág. 239).

Según Brandes, las fotografías de García Rodero muestran una España en la que el control estatal se había aflojado. Se puede apreciar en ellas libertad de comportamiento, junto con cierto desorden en la manera de realizar los actos religiosos. Se aprecia así que los propios vecinos, y no el clero o el Estado, son los que dirigen la fiesta y deciden cómo y cuándo respetar o romper con las normas políticas y eclesiásticas. El libro, para Brandes, tiene además una dimensión etnográfica, ya que desvela detalles de mucho interés antropológico.

“Es impresionante, entre otras cosas, la variedad de máscaras, trajes típicos, imágenes sagradas y prácticas religiosas que pueden apreciarse entre las 126 fotografías incorporadas dentro del volumen. (...) El libro proporciona una base para seguir haciendo un estudio etnográfico” (Brandes, 2005, pág. 240).

Desde el punto de vista metodológico, en *España oculta* las fotos no están organizadas por zonas, ni por pueblos, ni por temporada del año, ni siquiera por año. A diferencia de Ortiz Echagüe, que clasificaba e identificaba sus fotografías de acuerdo con entidades geográficas o fiestas específicas, para Cristina García Rodero todo esto tiene una importancia secundaria. Ella indica el pueblo y la fecha en la que se tomó la fotografía, también suele nombrar la fiesta o describir la actividad de la fotografías a través del título. Pero toda esta información, aparece al final del libro y no, como es frecuente, al lado de cada fotografía. Para el público no informado estos títulos que hacen referencia a personajes como “la Maya” o “el Cascamorra” no tienen ningún significado. En este sentido opina Jesús María de Miguel (1999, pág. 37), quien, aunque considera estético y ambicioso el proyecto fotográfico de *España Oculta* de Cristina García Rodero, alude a la falta de un análisis serio en sus planteamientos.

Sin embargo, para Brandes no hay duda de que el desarrollo del libro, tal y como está concebido, tiene un claro sentido etnográfico y metodológico:

“Hablo del desorden del mundo y de las múltiples maneras por las cuales la vida cotidiana y los instintos agresivo-sexuales interfieren, interrumpen; en una palabra, “corrompen” el mundo sagrado (...) en las fotos de Cristina García Rodero hay un choque continuo entre la religiosidad y la vida rutinaria. (...) para ella las actividades cotidianas casi siempre coexisten con o rompen las normas religiosas. (...) lo que está delante de nuestros ojos y lo que enseña Cristina García Rodero, es el caos del universo. Irónicamente, la fotografía es capaz de imágenes sin excepción, armónicas y artísticas” (Brandes, 2005, pág. 240).

Como consecuencia del aumento del turismo empezaron a surgir otro tipo de publicaciones en formas de guías de tipo divulgativo en torno a las fiestas populares españolas que trataban de acercar a las turistas a las celebraciones, informándoles de la gran oferta festiva que poseía país e incitándoles a visitarlas. La primera de estas publicaciones fue la *Guía de fiestas populares* de María Ángeles Sánchez³⁰ (1982).

³⁰ María Ángeles Sánchez es periodista, escritora, fotógrafa y editora. Su trayectoria profesional ha estado dedicada a recorrer y a dar cuenta de las fiestas y celebraciones por toda la geografía española. Ha pasado por muchos medios, españoles y extranjeros. Entre los españoles podemos destacar Diarios

Esta guía, manejable y de pequeño formato, incorporaba una pequeña ficha informativa de cada celebración con datos detallados sobre el lugar preciso y la hora de comienzo de los eventos. También incluía numerosas imágenes fotográficas de pequeño formato que recogían lo que era considerado, desde la mirada foránea, como la escena o el elemento “más significativo de cada fiesta”. Estas fotos mostraban, desde la excesiva simplificación, una imagen tipificada y seriada de la fiesta, al modo en que lo hacen las postales turísticas.

Estas pequeñas imágenes simplificadas empezaban a calar en el imaginario del viajero generando expectativas que poco tenían que ver con la complejidad de las celebraciones. El viajero quería comprobar que esa “postal” que vio coincidía con la realidad que visitaba, cuando en realidad esa “imagen postal”, esa imagen estereotipada, correspondía a una fracción de segundo de lo que suponía la complejidad de la fiesta.

como el desaparecido Ya (donde empezó, creando una de las pioneras secciones de viajes en España), ABC y Diario 16; revistas como Blanco y Negro, Viajar, Mía (creó y dirigió la sección de viajes entre 1985 y 1995), Papeles de Artesanía (que creó y dirigió entre 1986 y 1988) y Ronda Iberia. Guionista entre 1978 y 1981 en Radio Nacional, colaboró con una sección sobre fiestas en el programa Al Sur de la semana, de la Cadena COPE (2001-2006). También fue guionista de documentales en Rutas por España (Plawerg, 2006). Fue responsable (1988-1999) de las páginas de Viajes del diario El País, creando y dirigiendo el suplemento El Viajero. También dirigió editorialmente (1990-1994) El País-Aguilar y, entre 1999 y 2001, Geoplaneta, un proyecto multimedia de viajes y turismo del grupo Planeta.



Portada de la *Guía de fiestas populares*, 1982. Páginas interiores con fotografía de la representación del Misterio de Elche.

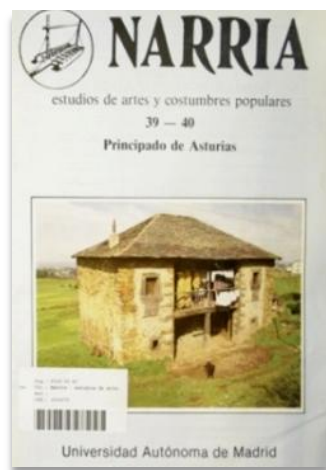


Portada y páginas interiores de *España en fiestas* de Luis Agromayor, 1987. Además de incluir fotografías paralelas a un texto, introduce imágenes panorámicas y mapas de situación.

Luis Agromayor publica un libro de gran formato en 1987 titulado *España en Fiestas* que aborda el tema de una manera más amplia y contextualizada. Partiendo siempre de un mapa de situación del área geográfica en la que se ubica cada población protagonista, introduce fotografías del *patrimonio material* de cada población, para después adentrarse el *patrimonio inmaterial* a través de imágenes representativas de los momentos álgidos de cada celebración o fiesta. Lo interesante y particular de esta publicación es cómo procede de lo general a lo particular situando al lector en el contexto, para posteriormente llevarlo hacia lo particular de una forma sistemática y metódica. Los textos están equiparados a las imágenes y transcurren de forma paralela a ellas complementándose mutuamente. Los pies de foto tienen un papel preponderante, son extensos orientando el sentido, siempre polisémico, de las fotografías hacia descripciones detalladas a través de una clara función de anclaje³¹.

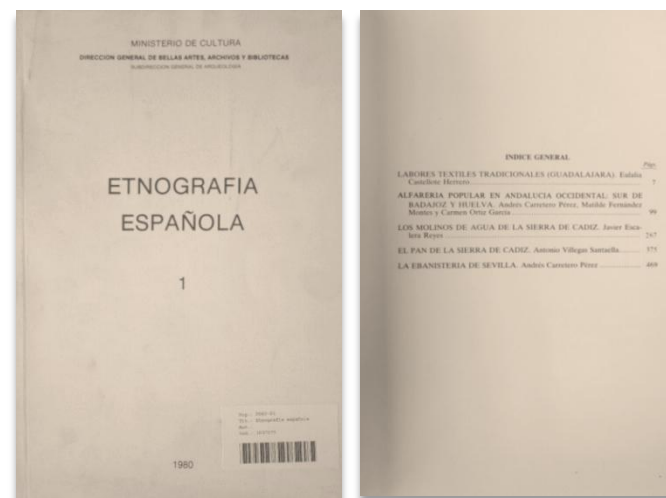
En lo que respecta a las publicaciones periódicas específicas del campo de la antropología, la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (RDTP) y la *Revista Narria* siguieron publicándose. Ésta última, en 1984, empezó a incluir en sus páginas fotografías en color aunque conservó el mismo diseño editorial.

³¹ En el sentido que Roland Barthes da al término en *La retórica de la imagen*.



A partir de 1984 la revista *Narría. Estudios de artes y costumbres populares* comienza publicar fotografías en color.

En 1980 el Ministerio de Cultura comenzó a publicar la *Revista Etnografía Española*. Con una tirada anual algo irregular, se publicaron, hasta 1993, nueve números. Su temática abundaba en el estudio de las diversas manifestaciones de la cultura popular, sobre todo de los procesos de producción de las artesanías, los oficios tradicionales y los modos de producción agrícola y ganadera.

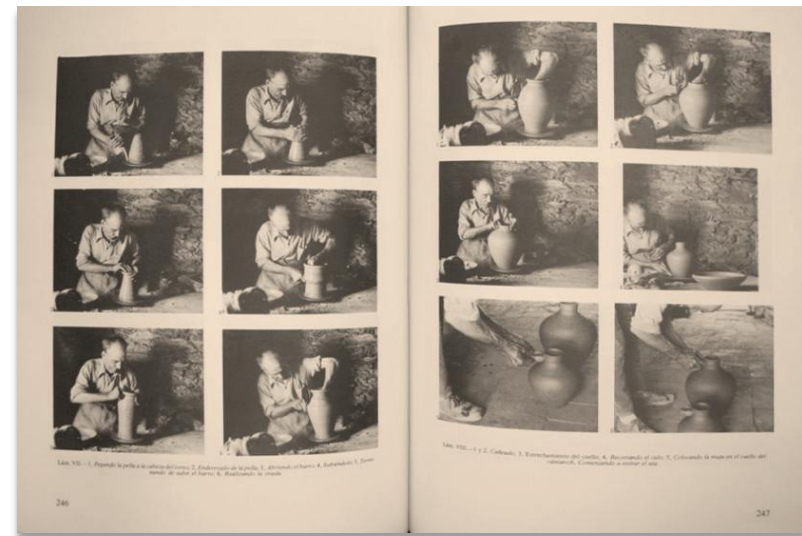


Portada e índice general del nº1 de la revista *Etnografía Española* publicado en 1980.

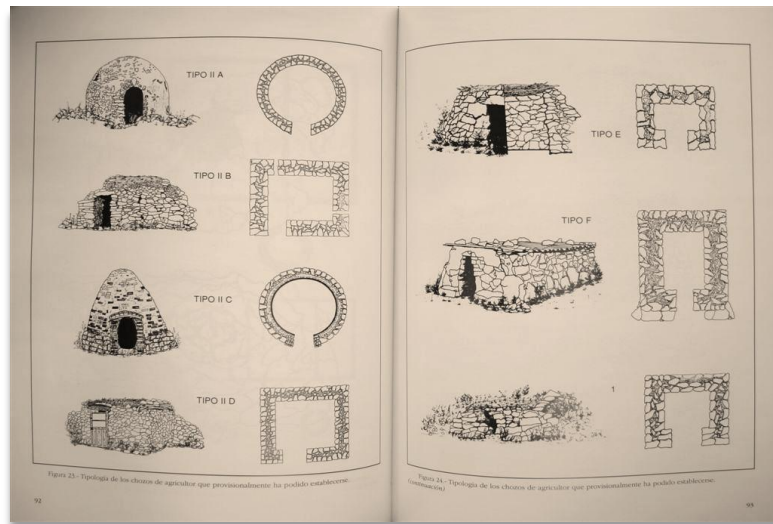
La aportación más importante de la revista *Etnografía Española* desde el punto de vista visual, fue la incorporación de secuencias fotográficas que registraban los procesos de trabajo tradicionales. Los pies de foto contribuían a completar la información de tal manera que el espectador pudiera seguir el desarrollo del trabajo paso a paso. La puesta en página de varias fotografías ordenadas secuencialmente, ofrecía la posibilidad de “leer” de forma “sincrónica” un proceso de carácter “diacrónico”. El primer golpe de vista permitía captar en pocos instantes las generalidades del procedimiento. Una lectura más exhaustiva daba la posibilidad de entrar en los pormenores técnicos de cada elaboración haciendo un seguimiento detallado de carácter cronológico. La estrecha e inseparable relación entre la destreza y el objeto, entre lo *inmaterial* y lo *material* de la tradición quedaba patente en esta estrategia de representación fotográfica realizada con unos criterios metodológicos muy sólidos y muy coherentes durante toda la publicación.

Además de incluir fotosecuencias, la revista incorporaba fotografías y dibujos que catalogaban objetos y construcciones de la cultura popular, es decir, el *patrimonio cultural mueble e inmueble*. Planos, alzados y otros dibujos de carácter técnico extraían mediante procesos de abstracción y síntesis los elementos fundamentales de las formas de las piezas y edificaciones poniéndolos en relación con otras

representaciones de piezas y edificaciones con el fin de incitar al lector a especular en torno a ideas generales y particulares sobre todas y cada una de ellas.



Páginas interiores del nº1 de *Etnografía Española*, 1980. Secuencia de fotografías del proceso tradicional de realización de una vasija.



Páginas interiores del nº9 de *Etnografía Española*, publicado en 1993. Tipología de chozos de agricultor.

1990-2000

Durante este periodo, dado su gran desarrollo, se hicieron patentes los impactos sociales del turismo, tanto positivos como negativos, derivados de la interacción entre las sociedades emisoras y las sociedades receptoras.

Según la Organización Mundial del Turismo (OMT) (1999, pág. 327) el uso de la cultura como atracción turística tiene consecuencias que son positivas como la revitalización de las artes tradicionales, sin embargo también inciden negativamente provocando cambios e invadiendo la privacidad de las culturas receptoras y de sus prácticas e induciendo al efecto demostración, es decir, a recrear la tradición hacia la visita foránea, en lugar de hacerlo hacia la comunidad de origen. Los contactos directos entre residentes y turistas provocan interacciones sociales positivas, pero también inciden directamente en el aumento de los procesos de comercialización y en la congestión y multitud.

Cuestiones como estas desencadenaron la necesidad de establecer la capacidad de carga social, es decir, las posibilidades y límites de aceptación, por parte de las comunidades receptoras del turismo. En esta nueva fase se empezaron a tener en cuenta los recursos culturales y a contar con la necesidad de consenso de los residentes en la zona

visitada. “La participación y el poder de decisión de los habitantes de las comunidades locales son fundamentales en la planificación y el desarrollo de la actividad turística y a la hora de salvaguardar y proteger su ámbito cultural y natural. En esta interacción los visitantes deberán valorar y respetar la riqueza del entorno sociocultural que les brinda su estancia pasajera en la zona turística elegida” (Díaz Martínez & Martínez Quintana, 2002, pág. 185).

A mitad de la década se redactó la *Carta de Turismo Sostenible*³² que definía como actividades turísticas sostenibles las respetuosas con el medio natural, cultural y social, y con los valores de una comunidad, y las que permiten disfrutar de un positivo intercambio de experiencias entre residentes y visitantes, donde la relación entre el turista y la comunidad es justa y los beneficios de la actividad es repartida de forma equitativa, y donde los visitantes tienen una actitud verdaderamente participativa en su experiencia de viaje. La *Carta*

³² En el año 1975 se celebró en Madrid la II Asamblea Nacional de Turismo. En sus conclusiones se decía: *Conceder atención prioritaria a la conservación de la naturaleza comprometiendo su defensa, protección y restauración; Ordenar el desarrollo turístico teniendo en cuenta las características, capacidad de absorción y posibilidades de mejora de sus recursos naturales, teniendo muy presente los intereses de las poblaciones locales, frenando el desarrollo, inadecuado o excesivo.* Con este precedente aislado, en 1995 se redactó la Carta del Turismo Sostenible tras la I Conferencia Mundial para el Turismo Sostenible celebrada en abril de ese mismo año en Lanzarote.

del Turismo Sostenible fue redactada en el marco de la Conferencia Mundial de Turismo Sostenible que se celebró en Lanzarote, Islas Canarias en abril de 1995. La también llamada *Carta de Lanzarote*, alude a que siendo el turismo un potente instrumento de desarrollo, puede y debe participar activamente en la estrategia del desarrollo sostenible. Una buena gestión del turismo exige garantizar la sostenibilidad de los recursos de los que depende.

Como consecuencia del interés por la cultura popular y del turismo asociado a él, empezaron a surgir nuevas publicaciones alrededor de los referentes del *patrimonio cultural inmaterial*. Si hasta este momento las editoriales que abordaban este tipo de temas eran editoriales específicas muy especializadas, desde ahora lo van a hacer diarios de gran tirada y difusión como EL PAÍS y Diario 16.

El 1 de agosto de 1991, el diario EL PAÍS un artículo firmado por María Ángeles Sánchez anunciaba la publicación de una serie de relatos titulada *El Mapa de España*, en la que participaron con sus textos, dedicados a diferentes poblaciones española, 20 escritores de reconocido prestigio junto a las fotografías de Cristina García Rodero.

“Veinte escritores españoles de las generaciones más recientes y la fotógrafa Cristina García Rodero, a la que se

deben algunas de las imágenes más impresionantes de la reciente historia cotidiana de nuestro país, viajan en este momento por todo el territorio español. El resultado de su trabajo es una serie de relatos y de fotografías que ofrecerá EL PAÍS a partir del jueves y durante todo el mes de agosto. (...) La serie, titulada *El mapa de España*, tiene el propósito de integrar la imagen y la narración para tratar de ofrecer ángulos inéditos de nuestro país. Cada uno de los autores con cuyos relatos irán las fotografías de Cristina García Rodero se desplaza a lo largo de esta serie por paisajes del territorio español distintos a los que son su lugar habitual de residencia o de origen. (...) Los 20 escritores que hacen esta vuelta a España son, por orden alfabético, Joan Barril, José María Carandell, Jesús Ferrero, Juan García Hortelano, Javier García Sánchez, Enrique Gil Calvo, Ángel González, Manuel de Lope, Julio Llamazares, Javier Marías, José María Merino, Juan José Millás, Ana María Moix, Vicente Molina Foix, Antonio Muñoz Molina, Fernando Savater, Manuel Vázquez Montalbán, Vicente Verdú, Manuel Vicent y Joaquín Vidal. Las fotografías de Cristina García Rodero constituyen, por su parte, una serie de retratos de gente corriente y de paisajes urbanos o rurales que se publican por primera vez y que la artista ha realizado expresamente para esta ocasión”.³³

³³ Diario EL PAÍS. Madrid, 1 de agosto de 1991.



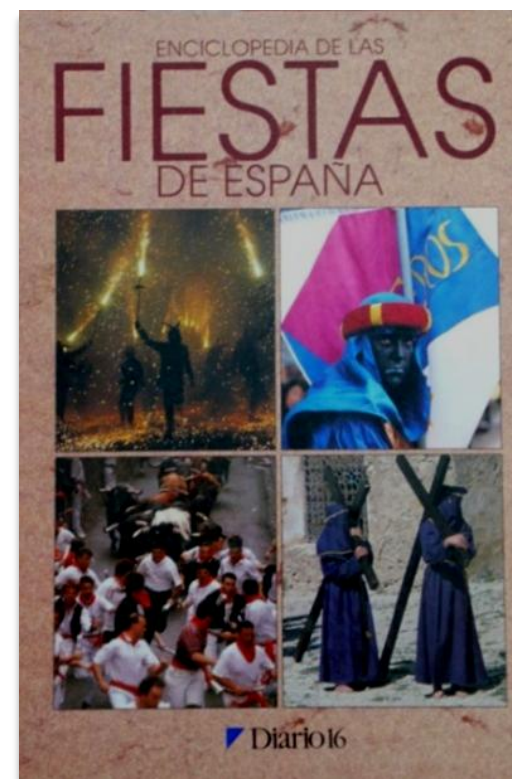
Página en la que publicó el Relato de Vicente Molina Foix sobre Aragón titulado *Las ruinas del cielo* con fotografía de Cristina García Rodero del *Día del Traje en Ansó (Huesca)*. Uno de los relatos veinte relatos de *El mapa de España*, diario EL PAÍS, 10 de agosto de 1991.

La serie de relatos constituyó una colección de historias escritas desde la pluma subjetiva de sus autores, acompañados por la también personal mirada de Cristina García Rodero. Partiendo del territorio y del patrimonio cultural material de las zonas recreadas, los escritores abundaron en su experiencia vital adentrándose en muchos aspectos inmateriales inherentes a las poblaciones. Más que una serie de relatos de tipo periodístico-informativo, *El mapa de España* constituyó un atlas coral que aunó diversidad de voces e imágenes de una forma sugerente y enriquecedora, tanto desde el punto de vista metodológico, por el trabajo que se realizó de toma de contacto con el territorio, por parte de los escritores y de la fotografía de forma conjunta; como desde la manera de plantear el estrecho diálogo entre el texto y la imagen, fruto también de la labor de puesta en página de los relatos y las fotografías.

Con unas pretensiones muy diferentes, otro de los diarios nacionales de mayor tirada de la época, *Diario 16*, emprendió la ambiciosa tarea editorial de la confección de la *Enciclopedia de fiestas de España*. Se trataba de una enciclopedia ilustrada en color de 1152 páginas que contenía un recorrido pomenorizado, textual y fotográfico, por el extenso mapa de las fiestas españolas. La enciclopedia se entregaba por fascículos con los magazines dominicales del periódico para ser coleccionada y encuadernada por los lectores. Cada fascículo contenía secciones diversas con información relativa las

celebraciones de las distintas *comunidades autónomas*, a los *tipos de fiestas*, a las *tradiciones y costumbres* y a los trajes mediante la página llamada *vestirse de fiesta*. También cada fascículo incluía un apartado destinado a ofrecer información, escueta pero pormenorizada, del *calendario festivo* de cada uno de los meses del año y dedicaba un extenso reportaje monográfico a una *fiesta*. En estos reportajes, las fotografías, firmadas por César Justel, aparecían editadas junto a los textos a gran tamaño, llegando a ocupar en la portada de la sección el tamaño de la doble página.

La *Enciclopedia de las fiestas de España* culminaba con un índice temático por capítulos, otro índice alfabético por fiestas y otro similar por localidades. La publicación constituye uno de los volúmenes que ha abordado de manera más completa el tema de las fiestas populares españolas en su conjunto, tanto de manera visual como textual.



Portada de la *Enciclopedia de las fiestas de España* editada por *diario 16* en 1993.



Página del reportaje de la sección *La fiesta*, dedicado *Los escobazos* de Jarandilla de la Vera (Cáceres), con fotografías de César Justel. 1993 *Enciclopedia de las Fiestas de España*, Diario 16.

El interés por los periódicos por divulgar el patrimonio cultural inmaterial de las fiestas españolas, no terminó en estas experiencias puntuales. Otra de las fórmulas que empezaron a utilizar los diarios para incluir en sus páginas información relativa a las fiestas populares, fue la inclusión de calendarios festivos parciales a modo de pequeñas guías. El diario EL PAÍS publicó información, firmada por María Ángeles Sánchez, sobre las

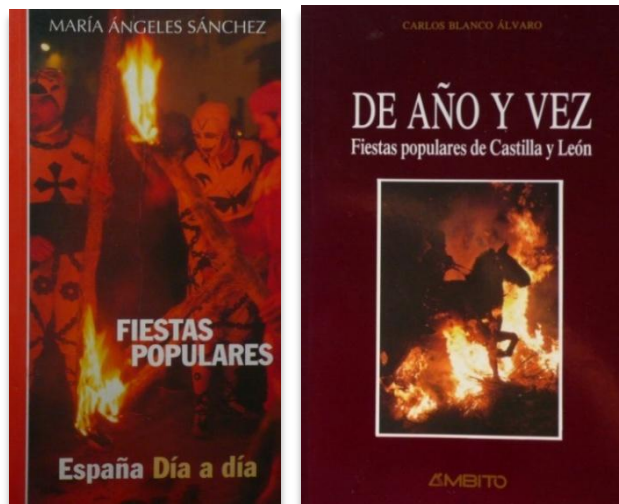
distintas celebraciones de las poblaciones de la geografía española a través de pequeñas agendas mensuales que contenían escuetos y precisos textos publicados junto a pequeñas fotografías.



Diario EL PAÍS, 1 de julio de 1994 sección de viajes con la programación de fiestas populares más relevantes del mes. Fotografías y texto de María Ángeles Sánchez.

Asimismo cada vez fueron más las iniciativas editoriales que publicaron guías de fiestas populares de todo el territorio español, y específicas de cada comunidad autónoma. Entre ellas

podemos destacar la guía de *Fiestas populares. España día a día* de María Ángeles Sánchez publicada en 1998 y la titulada *de año y vez. Fiestas populares de Castilla y León* con textos de Carlos Blanco y fotografías de César Justel de 1993.



Fiestas populares. España día a día, 1998 de María Ángeles Sánchez. *De año y vez. Fiestas populares de Castilla y León*, 1993, con textos de Carlos Blanco y fotografías de César Justel.

Todas estas guías siguen los cánones de sus predecesoras. Se trata de volúmenes de pequeño tamaño, manejables para el turista, con información muy concisa y numerosas fotografías de los momentos considerados álgidos de las celebraciones.



1994 *Fiestas populares de España I y II* de Fernanda Barnuevo.

Junto a estas pequeñas publicaciones se siguieron realizando ediciones de gran formato en las que la imagen fotográfica cobró una presencia preponderante respecto a los textos descriptivos. Es el caso de los dos tomos de Fernanda Barnuevo, *Fiestas populares de España* (1994), cuya información visual en

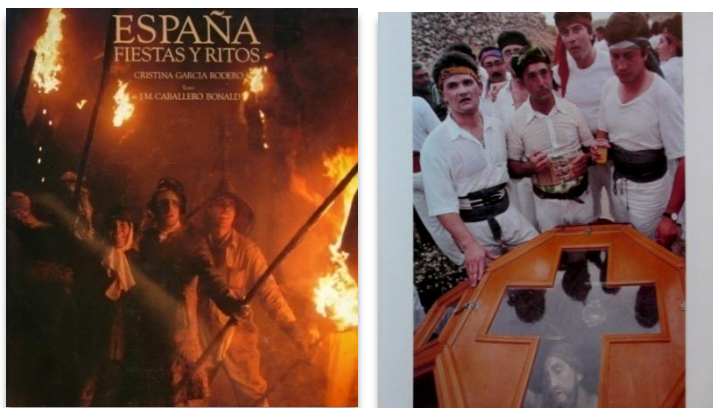
color acompañada por textos está organizada por comunidades autónomas. Los volúmenes pertenecen a una colección, editada por Ediciones Rayuela, con títulos como *Pueblos de España*, *Artesanía popular*, etc.

Otros trabajos editoriales volvieron a recoger nuevas empresas fotográficas de autores como Cristina García Rodero y César Justel. *España, fiestas y ritos* (1993) de García Rodero, conforma un obra resultado de una recopilación de imágenes fotográficas organizadas según los ciclos festivos: fiestas de primavera, de verano, de otoño y de invierno. La fotografía, en esta ocasión, utiliza el color para recrear las celebraciones, algo muy poco habitual en ella, ya que casi toda su producción fotográfica está realizada en blanco y negro.³⁴

J. M. Caballero Bonald (1993) es el encargado de elaborar el preámbulo y los textos correspondientes a los distintos periodos estacionales de los ritos y de las fiestas españolas. En estos textos hace un diagnóstico del estado de la cuestión a principios de la década de los 90 en el que alude a la situación de abandono y deterioro en la que se encuentran muchos ritos y celebraciones en España, dados los profundos cambios

operados en la vida urbana y campesina. También alude al proceso contrario, a los pueblos que “han sabido rescatar últimamente muchas venerables tradiciones de las que apenas quedaban vestigios. Danzas, tonadas, vestuarios, usos, ritos inmemoriales entumecidos por la incuria y el desinterés, han vuelto a revitalizarse como si de una instintiva recuperación de la propia personalidad se tratara. Los ejemplos son cuantiosos. Es posible, sin embargo, que ese acuciante empeño en desempolvar determinados festejos populares -no importa que con estrictos fines turísticos-, haya conducido ocasionalmente a una subrepticia tendencia a “reinventar” la tradición. Pero, ante una perspectiva de un irremediable abandono, muy bien puede justificarse –como ya se apuntó- esa a veces apresurada postura restauradora, puesto que a fin de cuentas algo se habrá salvado así del olvido”.

³⁴ Algunas de las fotografías que Cristina García Rodero presentó al Certamen de Fotografías sobre Cultura Popular del Ministerio de Cultura en los años 80 estaban realizados en color. Su trabajo sobre María Lionza en Venezuela (2008) también incluye una serie en color. El resto de su obra fotográfica está realizada en blanco y negro.

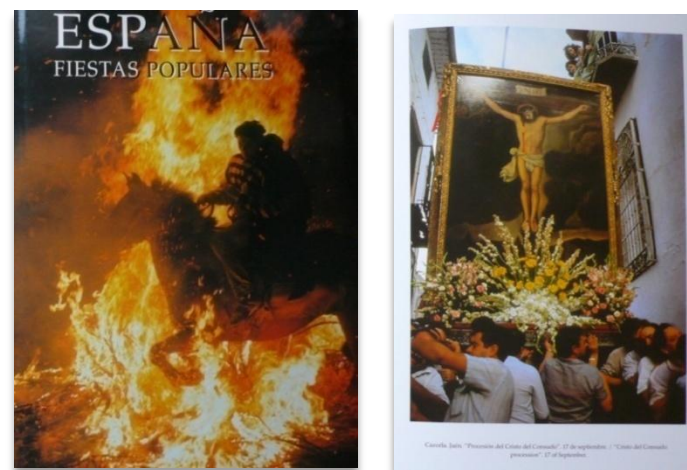


Portada de *España, Fiestas y Ritos* (1993) con fotografías en color de Cristina García Rodero y texto de J. M. Caballero Bonald. Una de las fotografías interiores, *El Cristo del Sahúico*, Peñas de san Pedro (Albacete).

Tres años después de la publicación de *España, fiestas y ritos*, en 1997, César Justel saca a la luz un nuevo trabajo fotográfico en color titulado *España, fiestas populares*. El mismo Justel prologa sus imágenes:

“Este libro recoge fotográficamente las fiestas más importantes pero también hace especial hincapié en algunas olvidadas por aldeas de montaña que han permanecido aisladas durante mucho tiempo lo que ha permitido conservar sus tradiciones”.

España, fiestas populares, está organizado por áreas geográficas correspondientes a las diferentes comunidades autónomas. Un calendario de las fiestas importantes abre las 127 páginas con fotografías que contiene el libro.



Portada de *España, fiestas populares* (1997) con fotografías de César Justel. Una de las fotografías interiores *Procesión del Cristo del Consuelo*, Cazorla (Jaén).

Durante la época de la Transición hubo fotógrafos que se dedicaron a realizar reportaje de autor de carácter antropológico. Fernando Herráez, Koldo Chamorro, Ramón

Zabalza y Cristóbal Hara, fueron bautizados, junto a Cristina García Rodero, como “los cinco jinetes del apocalipsis” por Alejandro Castellote³⁵ por su actitud incansablemente viajera por los pueblos españoles.

Para muchos de estos fotógrafos, el referente de la cultura popular y las tradiciones, era un motivo singular desde el que desarrollar su expresividad y sus trabajos de autor. Teniendo en cuenta los objetivos de estos fotógrafos, es interesante hacer lecturas actualizadas de sus trabajos que pongan sobre la mesa y abunden en sus maneras de mirar y en lo que se esconde detrás de sus propuestas. Más que buscar el solamente rigor documental en las fotografías, habría que sondear en ellas para encontrar enfoques inéditos y visiones valiosas e intensas de nuestra cultura popular. Mirarlas como lo que son, invitaciones a la especulación y a la reflexión, y no tanto como certezas, enriquecerá el abanico de propuestas y surtirá de material estilístico a las futuras iniciativas de registro y documentación gráfica del *patrimonio cultural inmaterial*.

Un buen ejemplo de estas nuevas lecturas es la exposición de la Fundación Foto Colectánea realizada en septiembre de 2009 en su sede de Barcelona. La muestra llamada *Trabajos de campo*

³⁵ Alejandro Castellote es comisario de exposiciones de fotografía y profesor. Ha dado multitud de conferencias sobre fotografía y ha sido Director Artístico de PHotoEspaña.

hace una comparativas de los trabajos de Cristóbal Hara y de Rafael Sanz Lobato y hace una nueva lectura de ellos muy interesante desde nuestro punto de vista.

“En Trabajos de campo establecemos un paralelismo entre el método de investigación de las ciencias sociales y el proceder de los dos fotógrafos participantes. Partiendo de planteamientos estéticos muy dispares, Rafael Sanz Lobato y Cristóbal Hara utilizan el mismo entorno rural para contarnos su propia visión del mundo. Las copias originales de Rafael Sanz Lobato mantienen un diálogo con los trabajos en color de Cristóbal Hara, estableciendo un juego de resonancias y diferencias que ilustra la diversidad y riqueza del lenguaje fotográfico. (...) está ampliamente representado el trabajo de Bercianos de Aliste de Lobato (1970-1971)³⁶ y la serie sobre los toreros de Hara Lances de Aldea, (1985-1989). Ambas constituyen un buen ejemplo de una manera apasionada de implicarse en un proyecto y una demostración de que las imágenes cobran su pleno sentido al conformar un discurso” (Foto Colectanía, 2009).

Cristóbal Hara (1946) publicó su trabajo *Lances de aldea* en 1992. Este trabajo era el fruto de su acercamiento al toreo rural en España a través de sus amigos los maletillas. Desde hacía

³⁶ He hecho referencia a Rafael Sanz Lobato al desarrollar la década de los 70 en este capítulo. Además la serie fotográfica *Bercianos de Aliste* está desarrollada y ampliamente comentada en el análisis de ritos y celebraciones religiosas de esta investigación.

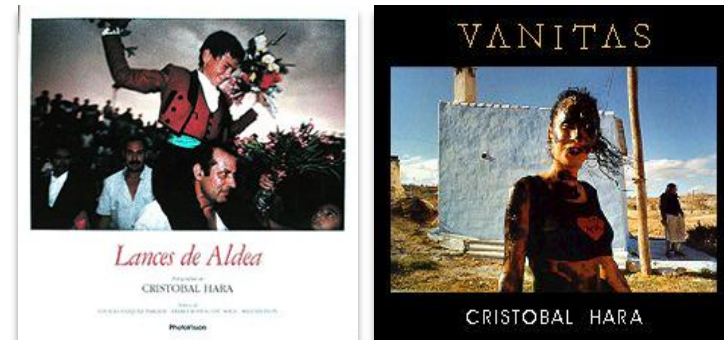
años, Cristóbal Hara había sido testigo de la vida cotidiana de los pueblos españoles, fotografiándolos como si formara parte de ellos, fusionando el documento con las emociones y obteniendo como resultado un trabajo de índole muy personal (Conesa, 2000).

Cristóbal Hara también publicó otro trabajo fotográfico en forma de libro con el título de *Vanitas*³⁷, en 1998, producto de muchos viajes por España con la muerte como centro de atención. Ignacio González (1998, pág. 5) en el prólogo del libro describe el trabajo de Hara así:

“Al igual que en los cuadros que denominamos VANITAS, la muerte tiene por costumbre aparecer en muchas de las manifestaciones más brillantes de la cultura española. De Teresa de Jesús a Federico García Lorca; de Valdés Leal a Dalí, pasando por Goya y por Solana, la muerte es una presencia familiar y cotidiana.

En este libro, impregnado de un humor sutil, y con la muerte como compañera de viaje, Cristobal Hara nos trae imágenes que plasman -mejor que las guías y las rutas monumentales- esa especial personalidad que la España contemporánea y europea aún acierta a conservar”.

³⁷ El libro *Vanitas* (1999) recibió el Premio al Mejor Libro de Fotografía del año en PHotoEspaña 1999.



Portada de los libros de Cristóbal Hara, *Lances de Aldea*, 1992 y *Vánitas*, 1998.

En Cristóbal Hara se aúnan la fotografía documental y la creación subjetiva. Elige los escenarios tradicionales de la imaginería popular, las costumbres, lo religioso, y los aborda de una manera inequívocamente moderna. Según Rosa Olivares (2005), Hara “es moderno a pesar suyo, innovador a pesar de los temas tratados”.

Hara ironiza a partir de crear enfrentamiento casuales entre lo dramático y lo cómico, la burla de lo sagrado con lo profano. Retrata una España popular en la que se cruzan generaciones, tradición y renovación. Retrata de manera aparentemente casual el enfrentamiento entre contrarios: entre la infancia y la vejez, la muerte y la vida; sin embargo, sus imágenes no tienen nada de

casual, son trabajadas, buscadas sistemáticamente. Hara elige lo que aparentemente no tiene importancia para sus encuadres y mira hacia donde parece que no pasa nada. Ese instante irrelevante es para él principal, con ello demuestra que todos los instantes son decisivos. Deja de lado lo más grueso de la historia en sus encuadres y se centra en los detalles, en lo que sucede en los márgenes de la historia central.

La obra de Koldo Chamorro (1949-2009) constituye también una aportación decisiva al nuevo lenguaje en la fotografía documental española. Entre otros, destacan sus trabajos *España Mágica*, *El Santo Cristo Ibérico* o *Los Sanfermines*. El fotógrafo acometió en sus proyectos tareas de catalogación de la España de las tradiciones paganas y religiosas. Su trabajo *El Santo Cristo Ibérico* quizá sea el ensayo fotográfico en el que sintetiza mejor ese interés casi obsesivo por los símbolos en la vida cotidiana. La aparición de la cruz católica en todo tipo de escenarios es el hilo argumental que ilustra la persistencia de la tradición religiosa de nuestro país, pero también es una estrategia para evidenciar, desde situaciones cercanas al surrealismo, las contradicciones de una sociedad que se pretende moderna y laica, pero que convive con los rituales atávicos del pasado (Castellote, 1998).



Koldo Chamorro, fotografías de *Santo Cristo ibérico*, Salamanca, 1995.

Fernando Herráez (1948), otro de los fotógrafos de la misma generación, casi siempre eligió escenarios rurales para sus trabajos fotográficos. *Ritos ibéricos*, *Sangre de toro*, *Líneas de playa*, *Terra incógnita* y *ciudades perdidas*, son algunos de los títulos de sus trabajos. Su arte, según Luis Carandell (2001) con quien trabajó en la Revista *Viajar*³⁸, consiste en relacionar

³⁸ La revista *Viajar* fue fundada por Luis Carandell y Javier Gómez Navarro en 1978. He hecho alusión en este capítulo a su fundación en la década de los 70.

íntimamente al personaje de la fotografía con el paisaje en el que se encuentra.



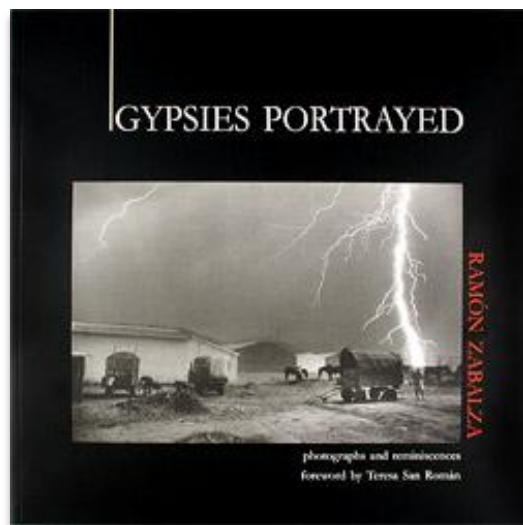
Contactos fotográficos Fernando Herráez.

Ramón Zabalza realizó en estos años una muy interesante empresa fotográfica documental. Se trataba de a un trabajo de gran envergadura acometido desde la profundidad que dio lugar a la publicación del libro *Imágenes gitanas* (1996). Algunas palabras de la introducción fueron escritas por el propio autor y develan las claves de cómo emprendió el autor este proyecto

de carácter claramente antropológico, tanto por su contenido, como por la metodología con la que lo llevó a cabo.

“Los viajes a la España profunda y el descubrimiento de la antropología suscitaron en mí el deseo de asomarme a culturas diferentes, que me proporcionasen una mejor comprensión de la mía. Los rasgos diferenciales de los gitanos españoles me impulsaron, a comienzos de los años setenta, a elegirlos para este empeño. Ignorante de la conspiración de silencio que rodeaba sus andanzas por España durante siglos, pronto descubrí que los escasos libros sobre los gitanos españoles oscilaban entre el paternalismo y el etnocentrismo, que la prensa de divulgación apenas se ocupaba de ellos y que la diaria sólo los mencionaba en relación con el flamenco o si intervenían en la crónica de sucesos. Puesto que parecía imposible documentarse sobre ellos, sólo me quedaba el contacto directo. En 1972 viajé a Mérida para establecer allí mi cuartel general, pensando que todo sería más fácil con un colectivo que vivía aceptablemente integrado en la ciudad. (...) La fotografía fue una de las herramientas que, junto con el cuaderno de notas, manejé desde el principio para llevar adelante mi proyecto. Los resultados iconográficos, sin embargo, fueron de escasa calidad y menos abundantes que los escritos. Por eso, cuando en 1973 descubrí "la fotografía", me asombré de la facilidad con que abandoné un año de trabajo de campo para correr en pos de la nueva perspectiva que ella me brindaba. Estas fotografías son, en gran medida,

consecuencia del profundo cambio en la forma de mirar que entonces comenzaba”.



Portada de *Imágenes gitanas* de Ramón Zabaza, (1996). Premio Internacional del Libro Fotográfico 8ª Primavera Fotográfica de Barcelona en ese mismo año.

En lo que se refiere al ámbito académico de la antropología, este periodo fue prolífico en cuanto a publicaciones que abordaron los temas de antropología visual desde una

perspectiva teórica³⁹. Desde algunas revistas académicas de antropología, se pone un énfasis especial en el tema desarrollando algunos volúmenes específicamente destinados a su reflexión y debate.

El cuaderno 2º del número LIII de la Revista de Dialectología y Tradiciones Populares (RDTP) publicado en 1998, fue dedicado de manera monográfica a las *Perspectivas en antropología visual*. La presentación del tema y un artículo titulado *Fotografía y antropología en España (1839-1936): entre el estereotipo y la sistemática* corrió a cargo de Luis Calvo Calvo. Elisabeth Edwards participó en la publicación con el artículo *Photography and Anthropological intention in Nineteenth Century Britain*. Stanley Brandes y Jesús M. de Miguel firmaron conjuntamente el texto *Fotoperiodismo y etnografía: el caso de W. Eugene Smith y su proyecto sobre Deleitosa*. Otras aportaciones relevantes fueron el artículo de Mª Jesús Buxó Rey, *Mirarse y agenciarse: espacios estéticos de la performance fotográfica*, el de Elisanda Ardèvol, *Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales* y el de Marta Gili, *Adictos a la vida*.

³⁹ Además de las publicaciones periódicas citadas a continuación, hay otros textos reseñables como el que editan Mª Jesús Buxó y Jesús M. de Miguel (1999) *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Cuadernos A, Biblioteca Universitaria.

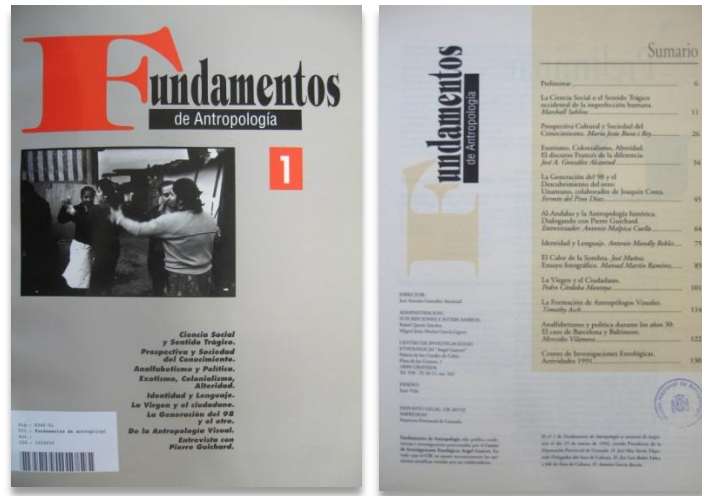
Durante esta década empiezan su andadura varias revistas que van a tener gran importancia en el campo científico. En 1991, desde la Universidad Complutense de Madrid, se publicó el primer número de la *Revista de Antropología Social*. La línea editorial basó sus exposiciones exclusivamente en textos, no era habitual encontrar imágenes en sus páginas. Sin embargo, el número 8 de la revista (1999) fue dedicado exclusivamente al ámbito de la antropología visual, como hizo un año antes la RDTP del CSIC. La publicación incorporó, además de una introducción y un artículo titulado *Una propuesta para iniciarse en la antropología visual* de José C. Lisón Arcal, varios textos, entre los que destacan *La fotoantropología, el registro gráfico y sus sombras teóricas* firmado por José Antonio González Alcantud o *La pluma y la cámara. Reflexiones desde la práctica de la Antropología Visual* de Martín Gómez Ullate.

En 1996 la Universidad de Barcelona inició la publicación periódica de *Historia, antropología y Fuentes Orales* que tampoco incluía fotografías ni dibujo en sus artículos, ni lo hace actualmente.

Sin embargo, desde 1992 hasta 2001, el Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet de la Diputación Provincial de Granada, lanzó a la luz pública *Fundamentos de Antropología*. Bajo la dirección de José Antonio González Alcantud, la revista constituyó uno de los mayores ejemplos de

la incorporación de imágenes en su línea editorial y de la manifestación del ejercicio práctico de la fotoantropología, sobre todo, desde su sección *ensayo fotográfico*, desde la que se dio a conocer el trabajo antropológico de varios fotógrafos. El extenso formato de la revista y la impresión en varios tipos de papel, dependiendo de las secciones, entre ellos couché de buen gramaje, fueron factores que ayudaron a exponer convenientemente estas series en blanco y negro, en las que se aunaba, el interés antropológico de su contenido y la destreza en el uso de los recursos estilísticos del lenguaje fotográfico.

Su mismo director resalta el trabajo de cuatro autores que, iniciados en el fotoperiodismo o en la fotografía social, arribaron a un diálogo o convergencia intelectual con las ciencias sociales: Milton Gurán, Jordi Steva, Giannna Bocacisini y José Muñoz (Alcantud, 1999, pág. 43).



Portada y sumario del nº1 de la revista *Fundamentos de Antropología*, 1991.

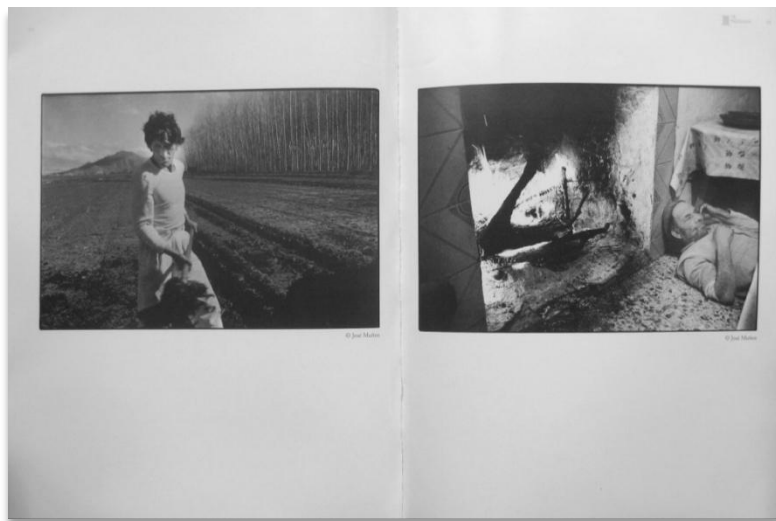
González Alcantud analizó el trabajo de varios de estos colaboradores gráficos de la revista *Fundamentos de Antropología*, que publicaron en ella sus ensayos visuales. De todos ellos, el trabajo de José Muñoz⁴⁰ resulta especialmente oportuno desde nuestra perspectiva de análisis de las

representaciones visuales del *patrimonio cultural inmaterial* del territorio español.

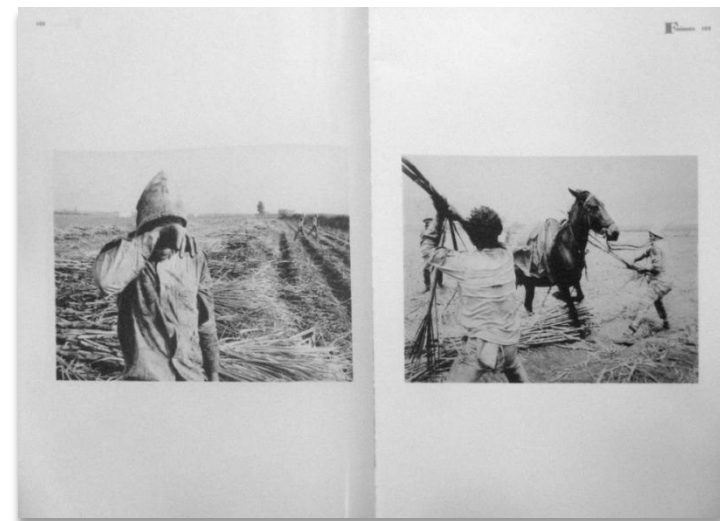
Muñoz se inició primero en la fotografía artística con orientación social. A través de los trabajadores de caña de azúcar y posteriormente del circo y su peculiar ambiente humano, ha evolucionado de manera natural hacia la reflexión antropológica.

“Tras aquellas sólidas mimbres estéticas previas, unidas a la reflexión del socioantropólogo que es Muñoz actualmente, encontramos el ideal siempre pregonado y en rara ocasión alcanzado de la investigación con la cámara. (...) empero, la metodología antropológica, la convergencia con la teoría, ha sido aquí, como en Gurán, un a posteriori en búsqueda de la legitimidad académica. La fotografía de Muñoz como tal, no aparece claramente modificada a tenor de su colisión con la teoría antropológica; más bien parece haberse operado en ella una mayor sensibilidad al discurso reflexivo de la antropología, para eludir los aspectos perversos de la alteridad reedificada” (Alcantud, 1999, pág. 44).

⁴⁰ José Muñoz publica en la revista *Fundamentos de Antropología* varios ensayos fotográficos en los que se profundiza en la fase de análisis de esta investigación: *Caña de azúcar. Del ingenio industrial al cultivo marginal* y *El calor de la sombra*.



Páginas interiores del nº1 de *Fundamentos de Antropología*, 1991. Fotografías del ensayo fotográfico de José Muñoz, *El calor de la sombra*.



Páginas interiores del nº6 y7 de *Fundamentos de Antropología*, 1997. Fotografías del ensayo fotográfico de José Muñoz, *Caña de azúcar. Del ingenio industrial al cultivo marginal*.

2000-2010

La globalización en la década actual es una realidad consolidada a todo los niveles. Si en un principio se la trató como una simple universalización de los mercados, los autores que mejor han teorizado sobre ella⁴¹, reconocieron su complejidad multidimensional. En ella convergen procesos económicos, financieros, comunicacionales y migratorios que acentúan la interdependencia entre las distintas clases sociales y generan mayor interconexión supranacional que en cualquier época anterior (García Canclini, 2002).

Esta interconexión provoca que en estos años se desarrollen políticas culturales desde diferentes ámbitos, internacionales, nacionales y regionales, destinadas a generar medidas de salvaguardia y protección de las culturas populares tradicionales-locales que, inmersas en un mundo global, corren el riesgo de desdibujarse inmersas en procesos de industrialización⁴².

El turismo hacia los enclaves rurales en torno a diversos aspectos del patrimonio etnográfico ha seguido creciendo, lo que se ha

⁴¹ En este sentido Néstor García Canclini (2002) alude a Appadural, Bauman, Beck, Castells, Giddens, Hannerz, Ortiz y a Sassen.

⁴² En el segundo capítulo de esta investigación han sido tratadas con profundidad las normativas que rigen en la actualidad la preservación y salvaguardia del PCI.

ido traduciendo en un aumento de equipamientos especializados en los enclaves rurales y en una cada vez más generosa oferta de ecomuseos⁴³ de ámbito regional y local diseminados por numerosas poblaciones del país. Los ecomuseos muestran los objetos artesanales locales, los trajes, las actividades económicas, la comida tradicional, etc., con el fin de preservar su memoria. Funcionan como dinamizadores sociales y culturales adscritos en el territorio y en los instrumentos que potencian el papel de los elementos paisajísticos, repletos de costumbres, tradiciones y formas de vida pasada (Díaz Martínez & Martínez Quintana, 2002, pág. 195).

Respecto a los medios de comunicación de masas, en estos años se da una proliferación de productos televisivos con contenidos sobre fiestas y celebraciones locales. Está constatado, según los expertos, que las imágenes de la televisión sustituyen a las nuestras haciéndonos participar del pensamiento colectivo que proponen, a través de sus discursos monológicos.

⁴³ Durante los años 70, surgió, dentro de los círculos teóricos museológicos, una nueva tipología de museo denominada "ecomuseo". Los ecomuseos abarcan un concepto de globalidad: se estudia una forma de vida o cultura pero fuera de los límites del museo. Se pretende enseñar las formas de vida tradicional en su medio concreto (en los ecomuseos la exposición está contextualizada). En 1970 esta tipología es aceptada en una asamblea general del ICOM celebrada en París, sentándose las bases de una nueva clase de museos cuya concepción trascendía en mucho la hasta ahora tradicional idea de museo.

Como afirmaba Bourdieu (1997), la televisión no resulta muy favorable para la expresión del pensamiento, ya que establece un vínculo, negativo, entre urgencia y pensamiento. La velocidad y la falta de tiempo para la reflexión hacen que las ideas preconcebidas y los tópicos banales que flotan en el ambiente sean las que rijan en el medio televisivo. Todos los campos culturales, sin excepción, están sometidos a la coerción del campo periodístico y de los medios de comunicación masivos, que cada vez está más dominado por la lógica comercial a través de la presión de los índices de audiencia. El campo de la cultura popular no escapa a esta presión y, en torno a él, se han ido generando productos televisivos en los que, como ocurre en la mayoría de los campos, el principio de selección consiste en la búsqueda del sensacionalismo. Estos productos televisivos que, cada vez tienen más aceptación por su capacidad de generar espectáculo, ofrecen una idea fragmentaria, sesgada y, sobre todo, simplificada y superficial de las fiestas y celebraciones y del resto de las manifestaciones de las tradiciones populares. El problema se acrecienta, si además pensamos que los espectadores, en la mayor parte de los casos, no cuentan con los códigos necesarios para descodificar lo que se les transmite, porque como dice Bourdieu, no se han cumplido “las condiciones de recepción”. La televisión aparentemente “cuenta” y “muestra” la realidad de las tradiciones populares, pero realmente lo que hace es construirla (Goldsen, 1999) a partir de sus fragmentos más llamativos y exóticos

generando un “efecto realidad” de la cultura popular y de las tradiciones que, a su vez, provoca “efectos en la realidad”.

Pero la televisión ya no está sola, los ordenadores están introduciendo actualmente toda una serie de relaciones o *interfases* entre la gente y sus pantallas (Kerckhove, 1997). La última década se caracteriza por el gran desarrollo de las tecnologías digitales. La era de la información se hace realidad y las comunicaciones se extienden por todo el mundo en forma de redes durante estos últimos años. Las redes no son una forma específica de las sociedades del siglo XXI, sino que constituyen la estructura fundamental de la vida (Castells, 2006). Como escribió Fritjof Capra (1998), “la red es una estructura común a cualquier vida; dondequiera que veamos vida, vemos redes”. Estudios recientes de observación de la “tecnosociabilidad” ponen de manifiesto que los recursos de comunicación inalámbrica no son solo herramientas sino “contextos, condiciones ambientales que hacen posibles nuevas maneras de ser, nuevas cadenas de valores y nuevas sensibilidades sobre el tiempo, el espacio y los acontecimientos culturales” (Castells, 2007).

En este contexto de vertiginoso cambio, las imágenes del patrimonio cultural inmaterial continuaron teniendo presencia a través del Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular, que dejó de convocarse en 1990, pero que reanudó una nueva fase

en el año 2001. El Certamen se volvió a regular mediante la *Orden del Ministerio de Cultura, de 12 de septiembre de 2001*, que quedó derogada en el año 2004 al entrar en vigencia *el Real Decreto 1601/2004, de 2 de julio*, por el que se desarrolla la estructura orgánica básica del Ministerio de Cultura, que reza así,

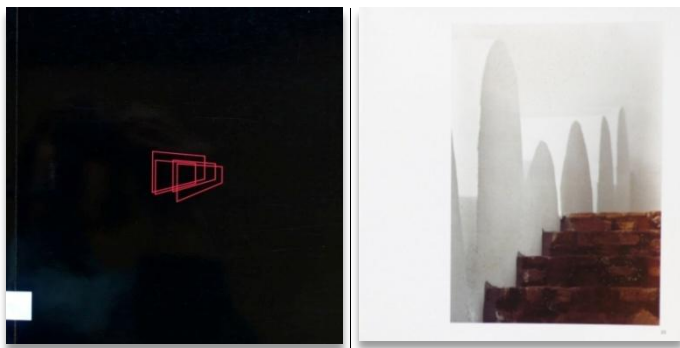
“...la fotografía sobre la cultura popular constituye un documento gráfico y antropológico de extraordinario relieve para el conocimiento y la difusión de los diferentes modos de vida y pensamiento de los pueblos e individuos que integran las distintas culturas de España; a la vez sirve de valiosa fuente documental para el estudio, la valoración y la difusión de los componentes antropológicos de estas culturas. Por tanto, la fotografía sobre cultura popular es en sí misma una forma de hacer antropología e investigar esos modos de vida y pensamiento.

Además, los valores de la fotografía como medio de expresión y comunicación plástica potencian de manera muy significativa el conocimiento y la difusión de las diversas culturas populares del Estado español. Por todo ello se consideró adecuado organizar un Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular de ámbito estatal, que reconvirtió el antiguo Certamen de Fotografía sobre Artesanía, Tradiciones y Costumbres de los Pueblos de España, creado mediante orden de 29 de julio de 1983”.

Para participar en el Certamen, se requiere la aportación de un reportaje de tres a cinco fotografías sobre el mismo tema relacionado con “cualquier aspecto de los modos de vida y pensamientos que conforman la cultura popular en los distintos territorios de España, y habrán de significarse por su valor antropológico para el conocimiento y la difusión de tales expresiones culturales en la sociedad española. Podrán plasmar, por consiguiente, creencias religiosas y profanas, rituales y celebraciones de todo tipo, expresiones musicales o de danza, juegos, deportes, procesos de socialización y aculturación de grupos e individuos, sistemas identitarios de carácter grupal o de género y edad, formas de organización social e instituciones, actividades económicas tanto de tipo productivo como de distribución o transformación, modos de trabajo, ocupaciones y construcciones del espacio, aspectos de la alimentación y la salud, indumentarias y adornos; u otras manifestaciones culturales que contribuyan a la comprensión y divulgación antropológica de la cultura de España”.

Otro requisito contemplado en las bases del Certamen es una breve memoria explicativa del reportaje fotográfico correspondiente desde un punto de vista antropológico, con una extensión mínima de una página y máxima de dos páginas. Asimismo, se solicitan los datos técnicos del mismo (diafragma, velocidad, película, papel, etcétera).

Los criterios de valoración alude a la “calidad fotográfica y artística de los trabajos como medio de comunicación y expresión plástica, y de manera singular que el tema tratado resulte de interés, ya sea por su relevancia etnográfica y para el estudio antropológico de las distintas culturas populares del Estado, por referirse a culturas en contextos de crisis y cambio o poco conocidas, o por abordar situaciones de actualidad”.



Portada del Catálogo del Certamen de fotografía sobre cultura Popular 2001 y una de las imágenes premiadas de la serie *El más bello campo santo*, de Jesús Antonio Rodríguez.

Las fotografías premiadas y seleccionadas del Certamen se han seguido publicando hasta el año 2006 en forma de catálogo, similar al de la etapa anterior, aunque con algunos cambios en el diseño y el formato. Asimismo se continuó exponiendo

anualmente los trabajos fotográficos en el Museo del Traje de Madrid. Asimismo desde el año 2001, en la página web del Ministerio de Cultura, en el apartado dedicado al Certamen, se publican anualmente las series fotográficas correspondientes a los tres primeros premios.



Portal web del Ministerio de Cultura. Página del Certamen sobre Fotografía y Cultura Popular con información de las convocatorias y trabajos fotográficos premiados.

En cuanto a técnica fotográfica se refiere, el Certamen ha ido reflejando paulatinamente los cambios propios del paso de la fotografía analógica a la digital. No obstante, este cambio ha sido lento, ya que algunos fotógrafos participantes siguieron usado técnicas analógicas hasta bien entrada la década y son todavía

varios los eligen esta opción al presentar su trabajos. Respecto a la elección del blanco y negro o el color en las imágenes, hubo un progresivo aumento de imágenes en color, aunque siguieron presentándose algunas series en blanco y negro. Por ejemplo, en la convocatoria de 2007, el Tercer premio fue concedido a un reportaje realizado en blanco y negro firmado por Frederic Pierre Jean Marie, titulado *Se abre una nueva ventana*. Respecto a este tema, es conveniente tener en cuenta que recientemente las nuevas versiones de software de edición de imágenes han incorporado funciones de tratamiento de imágenes en blanco y negro muy avanzadas, que ofrecen la posibilidad de intervenir sobre la gradación y las calidades de la de gama de grises a niveles muy satisfactorios desde el punto de vista profesional. Blanco y negro ya no es equivalente a fotografía analógica a nivel amateur, pero tampoco lo es a ya nivel profesional.



Detalle de la página web de los trabajos premiados en el Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular. Tercer premio, 2007.

En lo referente a la publicaciones orientadas a los sectores turísticos, las guías de ésta índole, que empezaron a surgir en los años 80, también han proliferado durante estos años, a pesar del creciente número de páginas web que han ido ofreciendo en Internet información relativa al *patrimonio cultural inmaterial* en sus distintos aspectos y desde los ámbitos nacional, regional y, sobre todo, local, como veremos más adelante. Entre las más relevantes son las que ha ido editando El País-Aguilar. Su serie de *guías con encanto* abarca información relativa a diferentes facetas culturales de índole etnográfica: las fiestas, las semanas santas, los pueblos, etc.



Portadas de la guías Pueblos con Encanto de César Justel, 2000 y *Fiestas con encanto*, María Ángeles Sánchez, 2005. *Semanas Santas con encanto*, César Justel, 2000. El País-Aguilar.

En *Semanas Santas con encanto* (2000), César Justel seleccionó las 71 mejores Semanas Santas de toda España y proporcionó información sobre el lugar y sobre las procesiones, pero también sobre la gastronomía, la historia, los alrededores, los puntos clave para ver las procesiones, el arte, etc. La guía incorpora numerosas fotografías realizadas por el autor. La guía de *Fiestas con encanto* de María Ángeles Sánchez (2005), hace un recorrido por 113 fiestas, ordenadas por ciclos anuales y por localidades, e incorpora información para conocer las poblaciones en las que tienen lugar, sus modos de vida y sus tradiciones.

En el campo de la antropología, la mayoría de las revistas académicas continuaron publicándose durante este periodo. La única de las vigentes que dejó de hacerlo fue Narria, cuyo último número vio la luz en el año 2006. El resto, además de la versión en papel, fueron abriendo páginas web con acceso digital a los contenidos nuevos, bien a través de suscripciones, compra online de artículos o acceso libre. La *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, por ejemplo, facilita actualmente el acceso sin restricciones a todo su contenido seis meses después de su publicación. Durante este periodo de embargo, el acceso al texto completo de los artículos está reservado a los suscriptores de la edición impresa. La *Revista de Antropología Social* de la Universidad Complutense también ofrece sus artículos, además de en papel, en formato PDF a través de su

descarga en la web de forma gratuita. A los contenidos de *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, de la Universidad de Barcelona, se accede mediante compra en la página web.

Aunque todas estas las revistas se han incorporado a Internet, no han cambiado sus formatos, ni sus líneas editoriales se han abierto a las nuevas posibilidades que ofrece el hipertexto, en las que la imagen tiene cabida en claro diálogo con el texto. Por el contrario, siguen siendo la suma de artículos y reseñas textuales de índole monológica, que se ofrecen al lector desde la autoridad de la academia sin posibilidades de interacción y debate.

Otras revistas de antropología se publican exclusivamente en Internet son: La *Revista de Antropología Experimental* de la Universidad de Jaén y *Gazeta de Antropología*⁴⁴ de la Universidad de Granada. Ambas, son publicaciones online que siguen los mismos esquemas que las anteriores.

Imago Crítica es una nueva revista anual de antropología y comunicación que, editada por el Observatorio de Prospectiva Cultural de la Universidad de Granada, hereda la tradición de la

⁴⁴ *Gazeta de Antropología*, Universidad de Granada, se publicó desde 1982 en papel, actualmente se puede acceder a la versión online de todos los números de la revista.

Fundamentos de Antropología, la revista del desaparecido Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet. La publicación, de carácter anual, está editada en papel por la editorial Anthropos y dirigida por José Antonio González Alcántud.

En su primer número (2009), dedica un apartado a *Comunicación* en el que incluye sendos artículos sobre la fotografía de familia y el arte y la comunicación. *Mediaciones y arte* es el título de otro de los apartados de esta nueva revista, dedicado a las nuevas formas de comunicación y formatos artísticos, como la fotografía, el vídeo e Internet, los nuevos modos de comunicación.



Portadas de los números 1 y 2 de la revista de antropología *Imago Crítica*, publicados en 2009 y 2010 respectivamente.

En los foros de la antropología visual empezaron a tener presencia voces como la de Marta Gili⁴⁵ (1998), la cual, a finales del milenio, a través de su artículo *Adictos a la vida*, publicado en la Revista de Dialectología y Tradiciones Populares (RDTP), proponía realizar una aproximación desde la antropología a la fotografía contemporánea como testigo informativo de los comportamientos sociales, culturales, personales y colectivos del momento actual. Según ella, fotógrafos documentalistas de la talla de Cristina García Rodero o Sabastião Salgado, todavía se apoderan de la mirada del gran público por sus fabulosas imágenes, a mitad de camino entre la epopeya personal y el clasicismo documentalista, pero cada vez son menos las imágenes de ese cariz que pueden llegar a ofrecernos un profundo conocimiento de la cultura y de la forma de comprender el mundo de los demás. Marta Gili aboga porque desde la antropología, disciplina abierta por su misma definición hacia el conocimiento de lo humano, se recojan los aportes ingentes de información, conocimiento y reflexión de las propuestas de la fotografía profesional y artística contemporánea.

⁴⁵ Marta Gili, centra su actividad en el campo de la fotografía artística. Es la actual directora del recientemente renovado museo Jeu de Paume de París, un centro que desde hace tres años se dedica a la fotografía y las artes visuales contemporáneas. Gili, fue responsable del departamento de fotografía de la Fundació La Caixa.

En este terreno, a partir del año 2000, eran ya muchos los fotógrafos que trasladaron su interés por la cultura popular a lugares geográficos externos a nuestras fronteras. Cristina García Rodero, como muchos otros compañeros suyos, realizó distintos trabajos de fotografía en el exterior: en diversos países del Mediterráneo, en Polonia, en Haití, en Venezuela, en Estados Unidos, etc. La creciente accesibilidad a viajar a otros lugares ha ido haciendo que muchos fotógrafos de las nuevas generaciones centren también sus objetivos en la dimensión popular de otras culturas. No obstante, durante esta década también hay fotógrafos que han seguido explorando nuestro país y sus tradiciones, buscando sus expresiones más profundas y abundando paralelamente en los códigos del lenguaje fotográfico. Además de las exposiciones, los libros fotográficos han seguido y siguen siendo una de las mejores fórmulas para hacer públicos este tipo de trabajos.

Uno de estos fotógrafos es Cristóbal Hara. En el año 2006, Hara realizó para PHotoEspaña un proyecto titulado *Contranatura*. En él reunió imágenes procedentes de trabajos muy diversos y de épocas diferentes, pero todas ellas tomadas fundamentalmente en zonas rurales de España. En *Contranatura*, Hara pasa del reportaje puro, de la lucha con los caballos salvajes, a imágenes más abstractas y simbólicas. Muros de piedra, personas, caballos y perros vagabundos tienen cabida en fotografías del mundo rural del siglo XXI.



Fotografías de Cristóbal Hara incluidas en su libro *Contranatura* (2006)

Andreu Reverter, un año antes que Hara, en 2005, publicó su libro fotográfico *A cuatro patas: el caballo en las tradiciones festivas*. Reverter viajó durante cuatro años para documentar en

imágenes la memoria de la poderosa relación ancestral que todavía hoy perdura entre el hombre y el animal, y cuyo rastro se puede seguir a través de ciertas celebraciones populares de la Península Ibérica y las costas de la Mediterránea occidental. Las imágenes del trabajo de Reverter recorren fiestas religiosas y paganas, fiestas de fuerza y de fuego de pueblos remotos, desde Euskadi hasta Las Baleares, desde la desembocadura del Rhône hasta la del Guadalquivir, desde Pontevedra hasta Cádiz, desde Túnez a Cerdeña. Ritos que no se han perdido todavía en la memoria de los tiempos, como la “rapa das bestas”, la saca de las yeguas, la trashumancia, los encierros campestres, las carreras en la playa, los escobazos, la colcada, la matxà, las luminarias, los caballos del vino o el carnaval. Uno tras otro el autor los ha ido documentando en este trabajo fotográfico que podría considerarse como de investigación por su valioso enfoque histórico, social y antropológico. María Ángeles Sánchez⁴⁶ alude a él en estos términos:

“Sólo desde la pasión se puede entender el trabajo fotográfico de Andreu. Y sólo desde la fuerza de las convicciones la búsqueda –y, muy a menudo, el hallazgo– de una forma de mirar.”

⁴⁶ Fragmento de la nota de prensa de la Galería H20 en la que se expuso el trabajo de Andreu Reverter. http://www.h2o.es/prensa/andreu_txt_es.html.



Fotografías del libro *A cuatro patas: el caballo en las tradiciones festivas* (2005)
, Andreu Reverter.

Xurxo Lobato (1956) es otro de los fotógrafos que trabaja entre los dos siglos y se interesa por el mundo rural. La diferencia entre Lobato y sus contemporáneos es que a él lo que le interesa, no

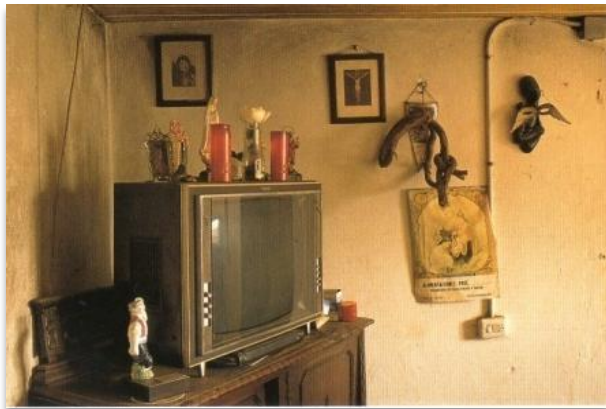
es solamente registrar la vida de los pueblos y las tradiciones populares, sino adentrarse en las tensiones que produce en ellas la modernidad. A Lobato le atraen las transformaciones, las drásticas mutaciones que están sufriendo los pueblos de Galicia. Antón Patiño, autor del preámbulo del libro dedicado al fotógrafo de la Biblioteca de Fotografos Españoles, titulado *la mirada-encrucijada* (2001), alude a la visión subjetiva del fotógrafo que según él registra “los procesos de anomia antropológica que sufre la Galicia tradicional desde hace décadas (un declive paralelo al de la cultura campesina de todo el continente europeo).

Anomia⁴⁷ es el término sociológico que sirve para definir el difícil tránsito de una sociedad que se degrada a otra que emerge sin definir aún y con los inestables perfiles de la incertidumbre. Instantáneas de un choque cultural que se expresa en una visión coral, a través de una mirada afectiva a escenarios impregnados de una atmósfera kitsch. Decoraciones abigarradas y estampaciones polícromas, exvotos de la devoción popular y toda suerte de objetos del consumo masivo en colores

chirriantes. Toda la amalgama heteróclita de objetos que acompañan las manifestaciones colectivas de lo rural o del extrarradio urbano. Epifanía colectiva que tiene su paroxismo visual en la algarabía multiforme del amontonamiento humano en procesiones, romerías y todo tipo de fiestas populares. Todo ese paisaje es visto por su cámara como algo exótico, por eso desprende la extrañeza frente a lo cotidiano que manifiestan muchas opciones artísticas modernas. Operando un distanciamiento y una visión próxima al descubrimiento de Freud de la *Unheimlichkeit* (sentimiento de extrañeza frente a lo cotidiano) que fue la esencia de las corrientes del llamado realismo mágico.

Xurxo Lobato ha publicado sus trabajos a través de numerosas exposiciones realizadas durante los últimos veinticinco años, pero también ha dado a conocer sus series fotográficas a través de publicaciones impresas que abordan distintos ámbitos del *patrimonio cultural material, inmaterial y natural*, sobre todo de Galicia y de regiones aledañas. Trabajos como *Galicia, terra nai*, *Jalisia*, *sitio distinto*, *El paisaje intervenido*, forman parte de un nutrido listado de narraciones fotográficas que, Xurxo Lobato, desde la “amplia visión angular de su lente” ha ido construyendo.

⁴⁷ Robert Merton sostuvo que la anomia puede aparecer cuando el individuo se enfrenta a una situación en la que existe una discordancia entre los objetivos sociales legítimos y los medios legítimos para realizarlos. Propone cinco tipos de adaptación según la combinación de medios y fines: conformismo, innovación, ritualismo, evasión y rebelión. Una de las causas de las desviaciones anómicas (fraude, métodos amorales, etc.) es para Merton la concentración exclusiva del individuo en los fines rechazando los medios legítimos.



Xurxo Lobato. *Galicja, terra nai*; Vilalba 1992, 1993.

Otro de los fotógrafos que ha registrado aspectos de la vida festiva y tradicional a caballo entre dos siglos ha sido José Antonio Lobo Altuna (1967). De formación autodidacta, sus imágenes se centran en el ser humano. Las tradiciones vascas, los carnavales, las peregrinaciones y los “milagreros” son temas habituales de sus instantáneas. “Él sabe que esos territorios son festivos y son hostiles, sabe de qué manera quienes en él participan no hacen comedia, no representan nada de cara a la galería, es una parte de ellos mismos la que aparece en el disfraz, por fin veraces, por fin sin máscara, la que juega con la muerte, y aúlla y berrea por los campos y las calles de los pueblos apartados, con la cojonuda complicidad de sus convecinos: todo lo que a menudo queda oculto para el que viene “de fuera”, lo que nunca aparece en el “fotoelcalendarioese”. Bajo la mirada de Lobo los carnavales pierden su aspecto meramente folclórico, de supuesta atracción turística incluso, y en su lugar aparece su rostro de inquietante transgresión, de antigua y vieja transgresión, en un mundo en el que ésta es cada vez más rara (o está subvencionada a fecha y plazos fijos) o es más marginal, perseguible de oficio, que le dicen. Lobo ha sabido arrancarles lo que todavía tenían en las postrimerías del siglo del miedo y en la víspera del tercer milenio, de violento, de inquietante, de amenazador, el otro lado de la fiesta, ese del que la mayoría huye porque está de más, porque puede herimos, porque no somos así, porque no queremos ser así.” (Sánchez-Ostiz, 2001).

La obra de Lobo Altuna, además de haberse expuesto de manera tradicional en numerosas salas de exposiciones, es objeto de una exposición virtual en el Centro Virtual Cervantes⁴⁸. La exposición se puede visitar a través de la página web del instituto y está formada por varias series fotográficas en torno a temáticas como: estampas profanas, estampas religiosas, esfuerzos y calma. Esta nueva fórmula de hacer público el trabajo de un autor supone una puerta para difundir futuros proyectos visuales sobre *patrimonio cultural inmaterial*.



Fotografías de la exposición virtual de Lobo Altuna en el Centro Virtual Cervantes. Series: *Estampas profanas* y *Esfuerzos*.

⁴⁸ Enlace a la página de la exposición de Lobo Altuna en el Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/lobo_altuna/default.htm

Otra de las experiencias expositivas virtuales de fotografías en el ámbito del PCI fue la que realizó la UNESCO: *Nuestro patrimonio inmaterial: un tesoro vivo por descubrir*. Aunque tuvo una versión física itinerante por diferentes lugares del mundo⁴⁹, la exposición se puede ver aún en el portal web de la UNESCO. En ella se muestran fotografías que ilustran las 90 *obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad*, proclamadas por la UNESCO entre 2001 y 2005, así como otras iniciativas recientes respaldadas por la Organización a favor de la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Cada una de las obras está representada en un panel con una fotografía y un texto explicativo.

“El propósito de esta exposición es ofrecer una muestra de este patrimonio variado y multiforme. En tiempos recientes, el patrimonio vivo ha obtenido un progresivo reconocimiento mundial y se ha convertido en una de las prioridades de la cooperación internacional gracias al papel clave desempeñado por la UNESCO. Más de 75 países han ratificado ya la Convención de 2003 para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial y se han comprometido a salvaguardar su patrimonio vivo con la participación activa de las comunidades implicadas...”

⁴⁹ Se pudo ver durante el 2007 y 2008 en Abu Dhabi (Emiratos Árabes Unidos), Chengdu (China), Addis Ababa (Etiopía), France Télévision, París (Francia) y en Santo Domingo y Ciudad de Santiago (República Dominicana).

En noviembre de 2008, fueron incorporados a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad 90 elementos nuevos. En el año 2009, fueron incorporados 76 elementos más y en el 2010 se añadieron a la lista 47. Para la inscripción de nuevos elementos, es necesario rellenar un formulario de candidaturas, acompañado de fotografías y de vídeo de la manifestación aspirante.

Nueve son las manifestaciones tradicionales populares españolas que figuran en la actualidad en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. “El misterio de Elche² fue inscrito en 2008 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, originalmente, en 2001, había sido proclamado Obra Maestra. “La Patum de Berga” había sido proclamada obra Maestra en 2005 y fue inscrita en 2008 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. “El Silbo Gomero”, lenguaje silbado de la isla de La Gomera (Islas Canarias) y “Los Tribunales de regantes del Mediterráneo español: el Consejo de Hombres Buenos de la Huerta de Murcia y el Tribunal de las Aguas de la Huerta de Valencia” fueron inscritos en 2009 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. En 2010 fueron incluidos en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad: “El flamenco”, “Los castells”, “El canto de la Sibila de Mallorca”, “La dieta mediterránea” (junto a Grecia, Italia y Marruecos), y “La cetrería” (junto a Emiratos Árabes Unidos,

Bélgica, República Checa, Francia, República de Corea, Mongolia, Marruecos, Qatar, Arabia Saudita, España, República Árabe y Siria).

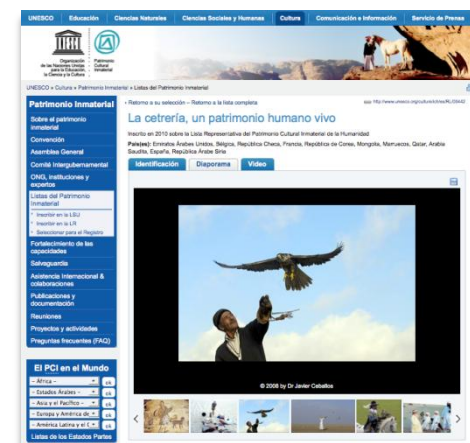
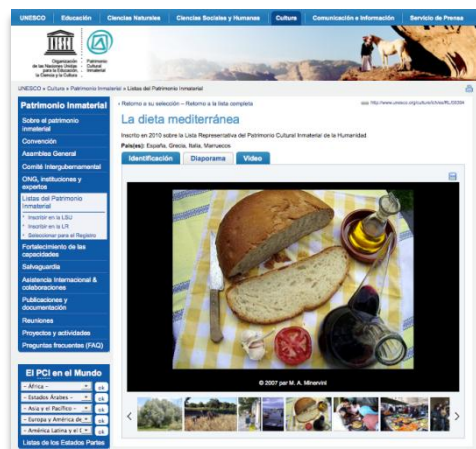


Portal web de la UNESCO. Diaporama con fotografías de “El Misterio de Elche”, incluido en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial.



Portal web de la UNESCO. Diaporamas con fotografías de “La Patum de Berga” y “El silbo gomero”, incluidos en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial.

Contexto y evolución de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en España, 1940-2010



Portal web de la UNESCO. Diaporamas con fotografías de “Los Tribunales de regantes del Mediterráneo español” y “La dieta mediterránea” incluidos en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial.

Portal web de la UNESCO. Diaporamas con fotografías de “El flamenco” y “La cetrería” incluidos en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial.



Portal web de la UNESCO. Diaporamas con fotografías de “El canto de la Sibila” y “Los castells” incluidos en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial.

2.- Análisis de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en torno a sus referentes

2.1.- Análisis de series diacrónicas de rituales y actos festivos híbridos y profanos

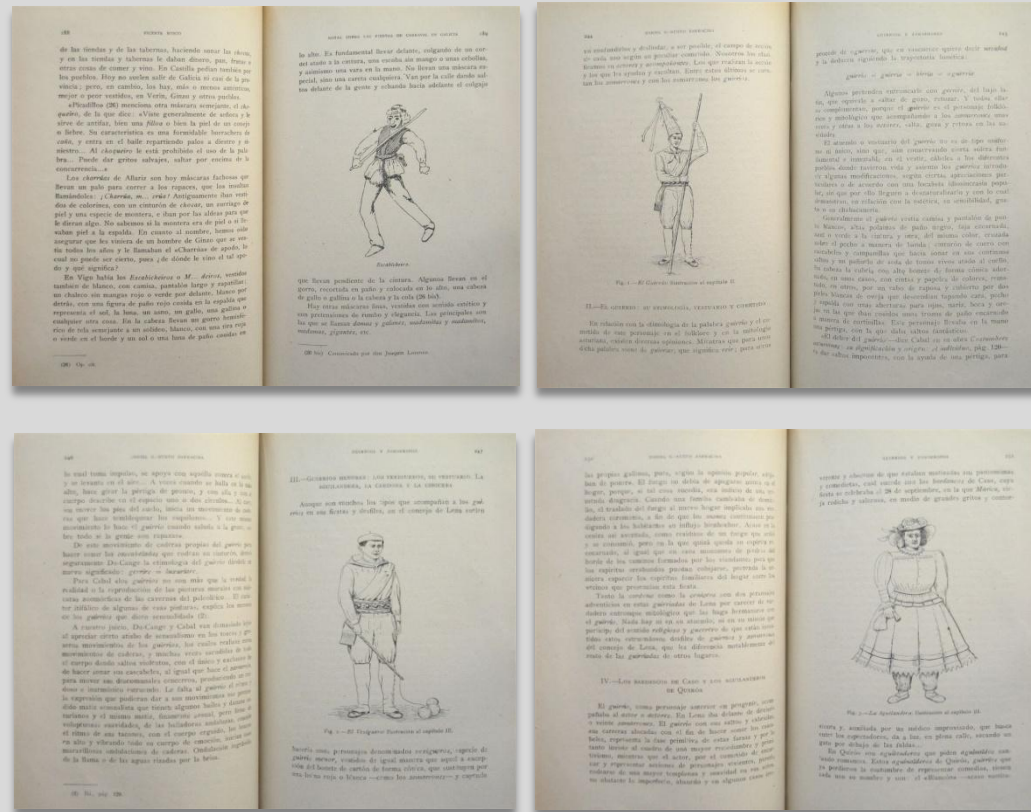
Serie diacrónica de imágenes-Carnaval de Laza (Orense)

En Laza (Orense), se celebra el domingo, lunes y martes de Carnaval. Los “cingarrones” o “peliqueiros” llevan vistosas máscaras. Persiguen a la gente armados de látigos. Todos juntos recorren el pueblo durante los tres días, haciendo sonar los enormes cencerros que llevan a la espalda. El lunes por la mañana hay lucha de “farrapos”, con sacos mojados en el barro, y por la tarde lanzamiento de “farina” (harina) y hormigas. También sale la “morena” (un hombre con cabeza de vaca). Todo termina el martes, el “día grande”, a última hora, con la lectura del “testamento del burro”.

Descripción y análisis, 1940-1950

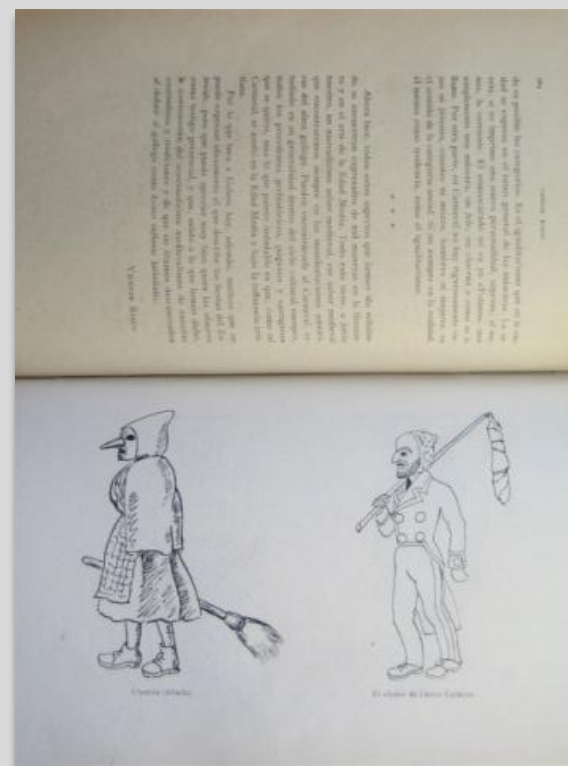
La Revista de Dialectología y Tradiciones Populares de 1948 incluye un artículo titulado *Notas sobre las fiestas de carnaval en Galicia* de Vicente Rico. El artículo consta de un texto que describe, con todo detalle, las características de las indumentarias de los diversos personajes que integran los carnavales de las poblaciones de la región. Paralelamente al texto, transcurren una serie de representaciones gráficas alusivas a estos personajes. Se trata de dibujos esquemáticos que han extraído las formas fundamentales de las figuras a través de la línea. Así, partiendo de los trazados de los perfiles de estas formas básicas y de un cuidado meticuloso en la representación de los detalles y pormenores de los atuendos, logran transmitir al mismo tiempo, lo esencial y lo particular de cada traje y de cada caracterización. Los dibujos no aluden al contexto del rito al que pertenecen. Se trata de figuras aisladas, representadas de frente, de perfil y en algunos casos de espaldas, que configuran una serie de personajes a modo de catálogo. Aunque el texto del artículo guarda una estrecha relación con los dibujos, éstos, por sí mismos, gracias a los pies de imagen que van aportando la denominación precisa de cada personaje, podrían funcionar con cierta independencia a modo de repertorio visual de protagonistas del carnaval gallego.

Serie diacrónica de imágenes-Carnaval de Laza (Orense), 1940-1950



Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. Vol. Nº 4. 1948
 Notas sobre las fiestas de carnaval en Galicia. Vicente Rico

Serie diacrónica de imágenes-Carnaval de Laza (Orense), 1940-1950



Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. Vol. N° 4. 1948
 Notas sobre las fiestas de carnaval en Galicia. Vicente Rico (Continuación)

Serie diacrónica de imágenes-Carnaval de Laza (Orense), 1940-1950



Descripción y análisis, 1960-1970

Julio Caro Baroja saca a la luz su libro *El carnaval* en 1965, en la editorial Taurus. Este monográfico, dedicado a recorrer las principales características de la tradición carnavalesca española, es un libro de texto que, salvo alguna excepción como la de la muestra, no contiene imágenes. Nos detenemos en esta excepción, por considerarla de interés para este análisis, ya que podemos establecer paralelismos con los dibujos de la Revista de Dialectología y Tradiciones Populares de la década de los años cuarenta, comentadas al principio de estas líneas. Caro Baroja, autor de los dibujos, representa en ellos a dos personajes característicos del carnaval de Pola de Siero (Asturias) y de Laza (Galicia). Como ocurría en la revista de antropología, los dibujos interpretan las formas fundamentales de los personajes creando figuras sintéticas exentas a base de líneas que describen con detalle los elementos que componen su indumentaria y caracterización. Se puede observar la gran similitud que existe entre el dibujo de la vista anterior del *peliqueiro* de la revista y el del mismo personaje de *El Carnaval* de Caro Baroja.

Serie diacrónica de imágenes-Carnaval de Laza (Orense), 1960-1970



Julio Caro Baroja. *El Carnaval*, 1965

Descripción y análisis, 1960-1980/1980-2000

Las siguientes manifestaciones visuales de la muestra que nos ocupa con el referente del Carnaval de Laza, son muy posteriores a la que acabamos de analizar. Se trata de las fotografías que Cristina García Rodero realizó por las fiestas españolas desde la década de los setenta, publicadas en *España Oculta* en 1989.

La primera imagen fotográfica fue realizada en 1975. Recoge un plano frontal de una de las figuras centrales del carnaval de la población orensana: *el peliqueiro*. García Rodero aísla al personaje de los demás participantes en el carnaval, pero sin embargo lo contextualiza en el espacio del pueblo. La fachada del café rural constituye el marco espacial y formal del *peliqueiro*. Esta lectura general de contexto, aporta información concreta sobre el lugar (la fachada desconchada, el rótulo con el nombre en gallego del local pintado a mano, los carteles de las marcas de bebidas descoloridos por el sol, etc.), e induce a pensar, más allá del encuadre, en algunas características del pueblo. Una lectura más detallada, centra primero la mirada sobre la pose partícipe pero distante del *peliqueiro*, para inmediatamente después hacerlo en el hombre que, tras los cristales de la puerta cerrada del café, de manera casi inadvertida, observa a la fotógrafa mientras realiza su tarea.

Las otras dos fotografías fueron realizadas en 1985, diez años después que la anterior. La imagen del *enharinao* tiene una fachada como fondo, igual la fotografía anterior. El encuadre ortogonal recoge la perpendicularidad estática de las formas de la ventana y de las puertas que contrasta con el dinamismo de la acción que se desarrolla delante de ellas. El *enharinao* está tumbado en el suelo, en escorzo respecto al punto de vista de la cámara. Tres niñas, impregnadas de harina, juegan (una hace el pino en la pared, otra ríe, la tercera “incordia” al *enharinao*...) ocupando diferentes espacios del encuadre, otorgan jovialidad a la imagen. Esta vívida escena aumenta su tono festivo en la siguiente fotografía. El *lunes de carnaval*, transgrede toda compostura. Cristina García Rodero recoge un momento significativo de este quebrantamiento de las normas de la vida en común instauradas durante el resto del año, consentido durante estos días. Registra a un grupo de jóvenes jaraneros en una de las calles del pueblo. Uno de ellos, con una botella en la mano, orina frente a la cámara sonriendo a carcajada abierta. Ir prácticamente desnudo por el espacio público, beber y, sobre todo, orinar, son actos que pertenecen al ámbito privado que, bajo las licencias que se conceden durante esos días de celebración del carnaval, se convierten en acciones toleradas. García Rodero, mediante esta anécdota, da idea del clima general de permisividad y de júbilo del *entroido* de Laza. Hubiera sido impensable publicar en España una imagen de este tipo en una época anterior, en la que imperaban, bajo la tutela de la dictadura, los rígidos cánones que dictaba la censura.

Serie diacrónica de imágenes-Carnaval de Laza (Orense), 1960-1980/1980-2000



Cristina García Rodero. Laza. *El peliqueiro*, 1975. *El enharinao*, lunes de carnaval, 1985
España Oculta (publicado en 1989)

Descripción y análisis, 1980-2000

La siguiente imagen de la muestra también es de Cristina García Rodero. En ella podemos ver el momento preciso en el que un *peliqueiro* cae al suelo, seguramente al perseguir a unas niñas que, con actitud de alivio, se refugian en un portal. García Rodero capta un incidente común, una anécdota aislada, sin embargo aporta poca información del transcurso del ritual carnavalesco.

El Certamen de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares de 1985, publica en su catálogo una serie de cinco imágenes fotográficas del *Carnaval del Valle de Laza* realizadas por Xose Lios Bara. Con una cámara Canon A1, un objetivo gran angular de 24mm. y película Ektachrome 200, el autor capta una serie de gran dinamismo de características muy diferentes a las imágenes vistas anteriormente. La primera imagen recoge una plano de conjunto de un numeroso grupo de *peliqueiros* alineados. El gran angular permite que la perspectiva de conjunto sea amplia y, aunque el punto de vista es bajo, respecto a la escena, se puede apreciar la similitud de los atuendos y a la vez la diversidad de colores y detalles de los mismos. Las siguientes imágenes registran primeros planos de los *peliqueiros*. El uso del gran angular y la distorsión que éste produce en los rostros, en este caso, en las máscaras de los personajes, contribuye a enfatizar el tono dinámico de la fiesta. La fotografía que recoge el desfile *al trote* de los participantes con una composición diagonal y, sobre todo, la que registra, haciendo uso de una velocidad baja, a uno de los personajes corriendo, dan idea de acción y representan muy bien el movimiento característico de la fiesta.

Serie diacrónica de imágenes-Carnaval de Laza (Orense), 1980-2000



Cristina García Rodero. *El peliqueiro*. Laza, 1985



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1985. Xose Lois Bara Narciso, *El Carnaval del Valle de Laza*

Descripción y análisis, 1980-2000

En 1993, la Enciclopedia de las *Fiestas de España*, incluye, dentro del apartado dedicado al carnaval en general, dos fotografías del *Entroido de Laza*. La primera registra el desfile ante la gente de los *peliqueiros*. La segunda es un primer plano de uno de estos personajes mientras se quita la máscara característica. Se puede apreciar, cómo tras ella aparece una persona joven. Plano general y primer plano, aportan una idea visual rápida del acontecimiento festivo.

Los *cigarrones* o *peliqueiros* vuelven a ser los protagonistas de las imágenes de siguientes páginas: la de Cristina de García Rodero de *España, fiestas y ritos*, las de Fernanda Barnuevo de *Fiestas populares de España I* y la de César Justel de *Fiestas populares*. Todas las imágenes son fotografías realizadas en color y publicadas durante la década de los noventa. La de García Rodero recoge un plano de conjunto de un grupo numeroso de éstos personajes en cierta actitud de pose ante la cámara. Las de Barnuevo, sin embargo, son imágenes fotográficas tomadas durante el transcurso de la fiesta. Recogen los planos de la acción desde puntos de vista contrapicados. Justel, por su parte, desde un punto de vista similar contrapicado, fotografía a dos *peliqueiros* ante la puerta de una vivienda. El fondo neutro de la pared, unido a una iluminación casi cenital, permiten apreciar muy bien las formas y, sobre todo, el vistoso colorido de los atuendos. Las vistas, de frente y de espaldas de los respectivos personajes dejan ver los detalles de las prendas con claridad.

Serie diacrónica de imágenes-Carnaval de Laza (Orense), 1980-2000



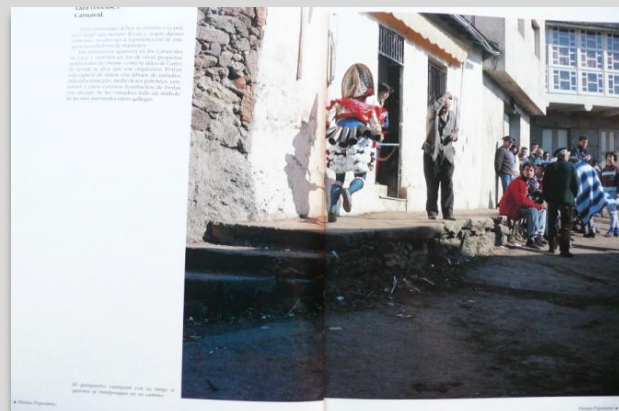
Enciclopedia de las Fiestas de España. Diario 16. 1993

Serie diacrónica de imágenes-Carnaval de Laza (Orense), 1980-2000



Cristina García Rodero. *Los cigarrones, Laza. España, fiestas y ritos*, 1993

Serie diacrónica de imágenes-Carnaval de Laza (Orense), 1980-2000



Fiestas populares de España I. Fernanda Barnuevo, 1994



César Justel. *Fiestas populares*, 1997

Descripción y análisis, 1980-2000

La Revista Narria, publica, en 1997, un artículo titulado *Entroidos y máscaras del sudeste orensano* de Xerardo Dasairas. Junto a un texto de carácter analítico, conviven en él varias imágenes fotográficas, un dibujo y un mapa. El mapa es totalmente esquemático. Describe con una línea el límite geográfico y sitúa los puntos de mayor interés carnavalesco de la provincia. El dibujo es un dibujo realizado a línea de forma muy esquemática y muy detallada del traje del personaje del *peliqueiro* o *cigarrón*. Acompaña al dibujo, la nomenclatura completa de todos los elementos que conforman su indumentaria. Además del de la figura, registrada en actitud activa, aparecen dos dibujos de detalles: una vista posterior de los pormenores del gorro y de la pañoleta y otra de los calzones pormenorizados también.

Varios registros fotográficos completan el artículo. En dos de ellos, al principio y al final del mismo, podemos ver sendas imágenes que recogen a los *peliqueiros* durante su *carrera al trote*. Una es frontal y más estática, la otra recoge la composición diagonal del desfile, transmitiendo más dinamismo. En otras dos imágenes podemos ver otras escenas que registran a otros personajes integrantes también del carnaval. Se trata de *la morena*, una especie de toro con cuernos que persigue a todo aquel que se le aproxima, y de la lectura del *testamento del burro*. Casi todas las imágenes, cuyo referente es el *entroido* de Laza se centran en las figuras de los *cigarrones* o *peliqueiros*, como estamos viendo durante el análisis y obvian escenas y personajes como éstos que también cumplen una función importante dentro de la fiesta.

Serie diacrónica de imágenes-Carnaval de Laza (Orense), 1980-2000



Descripción y análisis, 2000-2010

En el trabajo fotográfico documental que Xulio Viltrino realizó para el Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular del año 2001, sí hay una imagen cuyo referente es *la morena* con su comitiva. En este periodo va a ser más frecuente encontrar imágenes de éste y de otros personajes característicos del carnaval. Otras fotografías recogen a los *peliqueiros* durante la carrera, así como a un grupo de niños disfrazados como tales que se involucran en la tradición con el fin de perpetuarla.

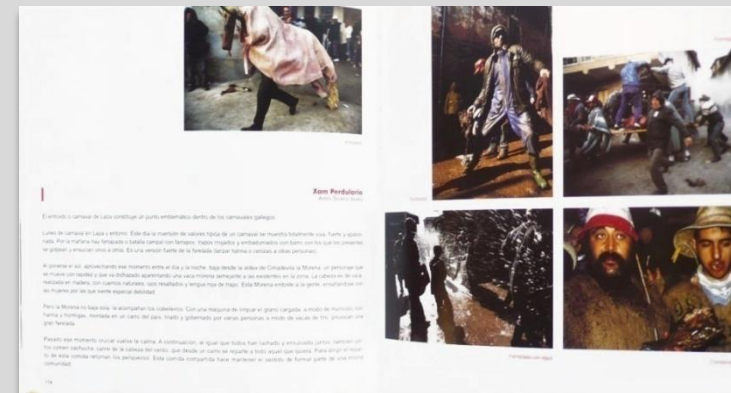
En otra fotografía, podemos ver la *quema de los fachos*, grandes antorchas de paja que en ocasiones miden varios metros y que los vecinos llevan en brazos por las calles con el fin de espantar las *meigas*. En la toma nocturna, no se distingue la acción, se trata de una imagen de carácter atmosférico, en la que más que la actividad, tiene importancia el ambiente en el que ésta se desenvuelve: el aspecto del fuego en la noche, su vibrante luminosidad y su halo característico de tonalidades anaranjadas.

El mismo catálogo del Certamen de año 2001, incluye otra serie en torno al *Entroido de Laza* de Antón Torreiro y Xam Perdulario. Son una serie de imágenes que representan las distintas actividades del *lunes de carnaval*, día en el que la inversión de valores, se manifiesta con toda su intensidad. La primera imagen registra un momento de acción de la *morena*. En las tres fotografías siguientes vemos varios momentos de la *farrapada* o batalla campal de *farrapos*, trapos mojados y embadurnados con barro con los que los presentes se ensucian unos a otros. Una de las imágenes recoge a un participante en el preciso instante en el que está a punto de lanzar sus *farrapos*, otra registra el ambiente de desorden y de disposición a la pelea. La tercera, realizada a contraluz, registra las siluetas y las sombras que proyectan en el suelo mojado los participantes envueltos en una atmósfera de salpicaduras de agua y barro. Una vez más, encontramos una fotografía en la que, más que la información que transmite, es importante el ambiente. El uso de velocidades altas de obturación hace posible el registro de las distintas acciones. Los encuadres dinámicos también contribuyen a representar la vivacidad de la fiesta.

Serie diacrónica de imágenes-Carnaval de Laza (Orense), 2000-2010



Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2001
Xulio Villarino Aguilar, *El entroido más ancestral de Galicia, Laza, O Covelo y Oimbre*

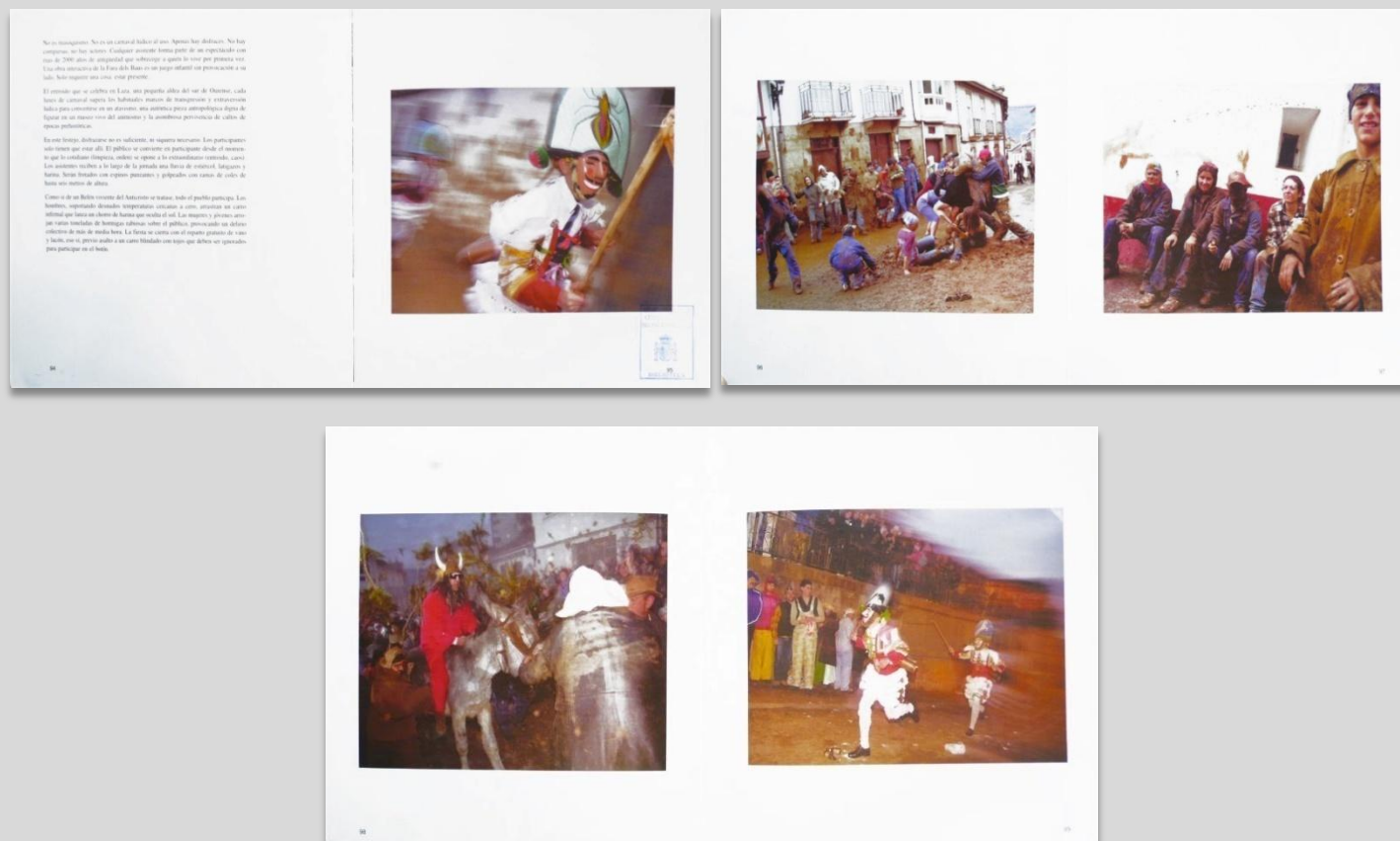


Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2001
Antón Torreiro Varela, *Xam Perdulario. Entroido de Laza*

Descripción y análisis, 2000-2010

El catálogo del Certamen del año siguiente, 2002, publica una serie de Ángel iglesias que profundiza en la idea de acción y dinamismo empleando más recursos fotográficos. Todas las imágenes de la serie están encuadrados con una importante inclinación (+ó- 45°), respecto a la línea de horizonte. Esta transgresión del encuadre normal, contribuye a enfatizar el movimiento en la imagen. También la introducción de “ruidos fotográficos” abunda en este sentido. El “barrido” de la primera fotografía, ha sido realizado con un movimiento de cámara sincronizado, en velocidad y dirección, con el *peliqueiro*. El resultado es una imagen que transmite idea de velocidad, el personaje principal aparece nítido y enfocado y, sin embargo, el fondo se muestra distorsionado y desenfocado. En la última imagen, el procedimiento ha sido el contrario: una baja velocidad de obturación ha registrado el movimiento, dotando a la representación de los *peliqueros* de cierta distorsión, de cierto halo posterior poco nítido, como rastro de su carrera. El público de fondo, sin embargo, aparece enfocado y estático. La congelación del movimiento en la siguiente fotografía, que registra la pelea, y el corte ajustado lateralmente de la persona que ocupa el primer plano del grupo, son otras estrategias de las que se ha servido el autor de las para lograr plasmar el dinamismo de la fiesta.

Serie diacrónica de imágenes-Carnaval de Laza (Orense), 2000-2010

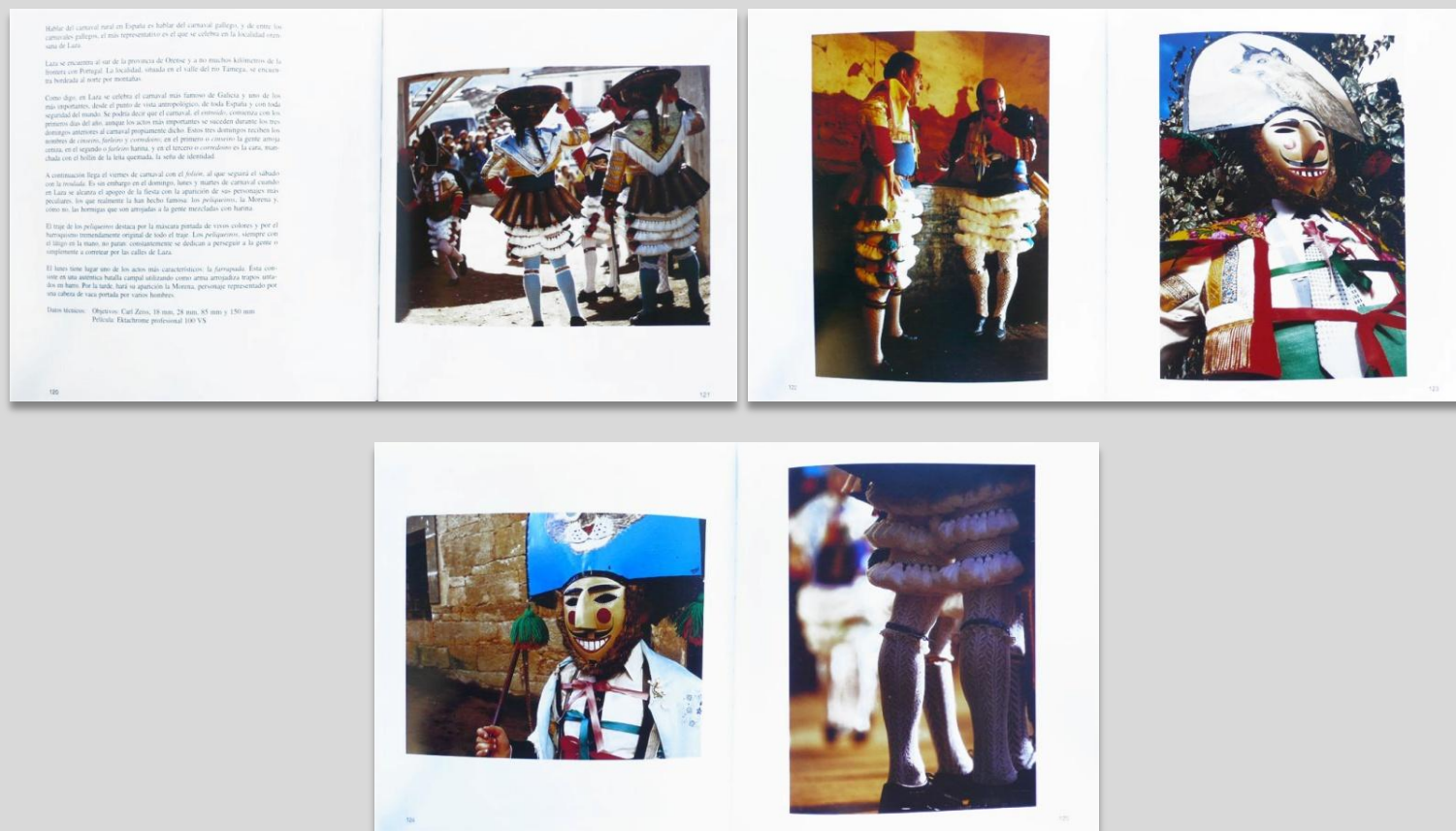


Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2002. Ángel Iglesias Calvo, *El entroido de Laza. Un teatro interactivo con 2000 años de historia*

Descripción y análisis, 2000-2010

La siguiente serie de 2004 también pertenece al Certamen de Fotografía. Su autor es José Luis Cristóbal. Las fotografías de esta serie son más estáticas que las de la anterior. Sin embargo, éste fotógrafo despliega otras estrategias diferentes que logran transmitir otros aspectos de la celebración. Con aperturas de diafragma grandes, haciendo uso de *números f* pequeños, consigue imágenes fotográficas con pequeña profundidad de campo. El uso del teleobjetivo también contribuye en este sentido. Las dos últimas fotografías recogen, respectivamente, un primer plano de un *peliqueiro* y un fragmento, un plano de detalle de las piernas de un grupo de estos mismos personajes en reposo. Para las dos fotografías, su autor se ha servido del enfoque selectivo y de la escasa profundidad de campo que proporcionan la combinación de los elementos a los que me he referido. Con ello consigue conducir la mirada del espectador hacia lo que quiere resaltar. Para la tercera fotografía, sin embargo, ha utilizado una lente gran angular. Mediante un contrapicado de cámara, desde un punto bajo, respecto a otro de los *peliqueiros*, el autor ha conseguido una imagen enfática y ampulosa del mismo.

Serie diacrónica de imágenes-Carnaval de Laza (Orense), 2000-2010



Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2004. José Luis Cristóbal. Pola Ruiz, *El Carnaval de Laza*

Descripción y análisis, 2000-2010

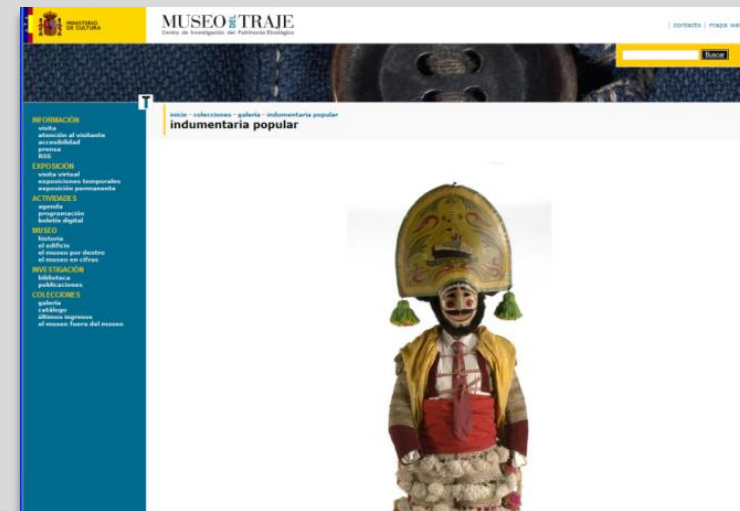
Entre las actuales imágenes del Carnaval de Laza, que podemos encontrar en Internet, destaca la galería publicada en el portal Panoramio. Panoramio sitúa las fotografías en el contexto geográfico exacto en el que fueron tomadas. En el caso del *Entroido de Laza*, podemos ver la imagen de un *peliqueiro* corriendo por las calles. Como hemos podido comprobar durante el resto de la serie, aunque participan otros personajes en el carnaval, el *peliquiero* es el más representado. Junto a esta fotografía aparecen otras de la población, de la arquitectura y del entorno natural. La ventana se completa con la vista de satélite de la zona geográfica orensana y con un mapamundi en el que aparece señalada.

En la página web del Museo del Traje, en la sección dedicada a indumentaria popular, encontramos la fotografía de un *peliqueiro*. Se trata de una imagen frontal, exenta, sin ningún tipo de fondo o de contexto, al modo de las primeras representaciones descriptivas que hemos visto al principio de esta serie.

Serie diacrónica de imágenes-Carnaval de Laza (Orense), 2000-2010



<http://www.panoramio.com/photo/1170886>



<http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp?id=47&ruta=4,17,47&referencia=MT00210>

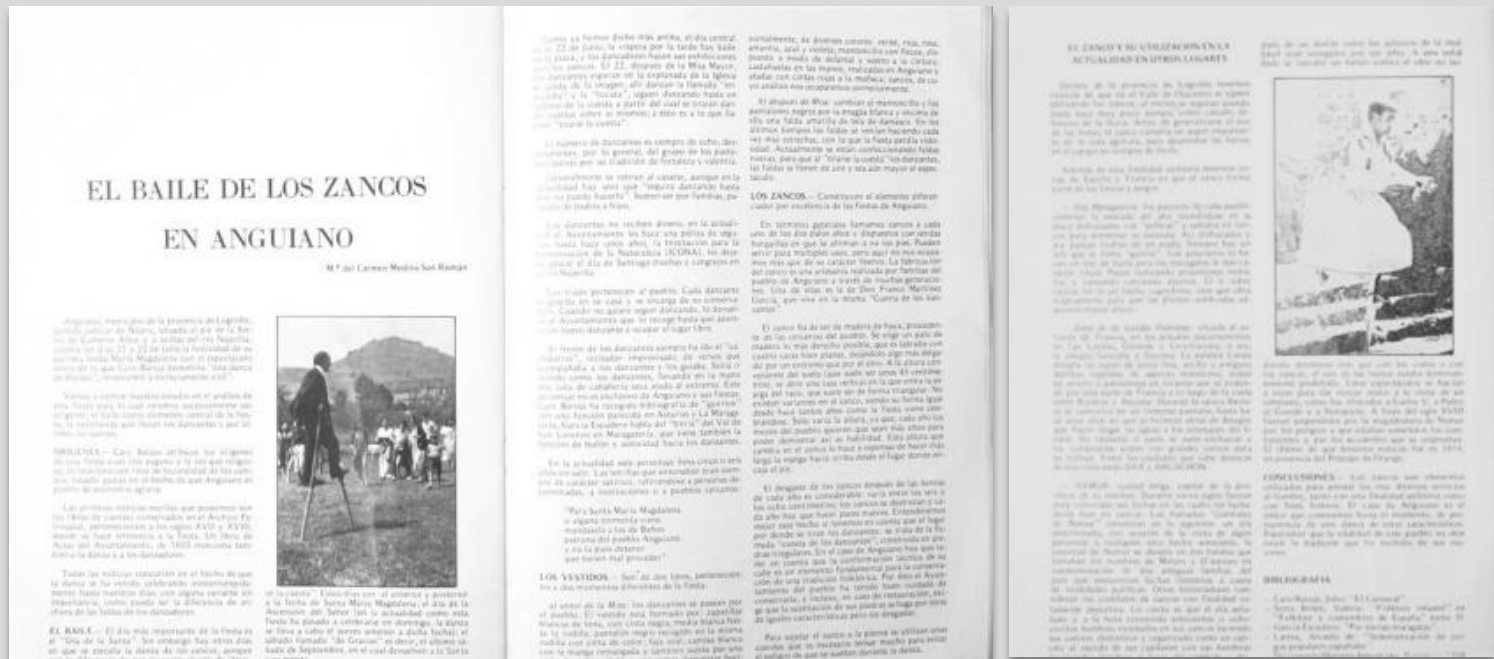
Serie diacrónica de imágenes-El baile de los zancos de Anguiano (La Rioja)

Previo al inicio del baile, en las puertas de la parroquia de Anguiano, tiene lugar la ceremonia. Ocho danzadores se visten y colocan unos zancos (el tacón, el posapiés, las espigas y las cuerdas). Comienzan el baile en “La Obra”, plaza situada a la entrada de la Iglesia de San Andrés, continuando con una espectacular bajada, girando sobre sí mismos, sobre los zancos. Sin dejar de moverse, para no perder el equilibrio, caminan despacio al son de la música de dulzainas y tamboril, para bajar por la famosa “Cuesta de los danzadores”, que tiene el suelo empedrado y un fuerte desnivel. Así, llegan a la “Plaza Mayor”, y ya desprovistos de los zancos, del faldón y de las castañuelas, bailan los “troqueaos” ayudándose de unos palos de boj (o bujo como lo llaman en la villa). Al atardecer, tras el Rosario, se ejecuta de nuevo la arriesgada danza. Tiene su origen en una prueba de madurez, el paso de la niñez a la juventud. Los zancos tuvieron antaño una utilidad práctica para atravesar zonas húmedas y los pastores podían con su altura dominar visualmente sus rebaños.

Descripción y análisis, 1960-1980

En 1978, la revista Narria publica un artículo sobre *El baile de los zancos en Anguiano*. Incluyen en él dos fotografías en blanco y negro, que funcionan a modo de ilustración del texto, ya que no aportan por sí mismas contenido, se limitan a añadir información visual a modo de acompañamiento, ayudando, eso sí, al espectador a establecer una relación rápida, aunque somera, con el referente. El detalle con el que está articulado el texto, contrasta con el carácter de las imágenes, que recogen dos momentos de la danza sin que exista ninguna relación entre ellos. No hay pie de foto tampoco, que aporte información sobre el contenido de las fotografías.

Serie diacrónica de imágenes-El baile de los zancos de Anguiano (La Rioja), 1960-1980



Revista Narria nº 10. 1978
El baile de los zancos en Anguiano

Descripción y análisis, 1980-2000

La *Guía de fiestas populares* que María Ángeles Sánchez publicó en el año 1982, contiene una fotografía en color del referente que nos ocupa. En este caso, toda la publicación contiene imágenes únicas sobre algunas de las celebraciones a modo de ilustraciones. El objetivo de las imágenes no es otro que el de situar al espectador de manera inmediata ante una imagen representativa de la celebración.

En el catálogo del Certamen de Fotografía del Ministerio de Cultura de 1984, aparece seleccionado un trabajo de Juan Ignacio Delgado dedicado a las danzas de Anguiano. Consta de cinco fotografías realizadas en blanco y negro con película Ilford 4P5, con un objetivo angular de 28 y otro normal de 50 mm. Lo interesante de esta serie, es que no se limita a registrar exclusivamente algunos momentos de la danza, sino que recoge también escenas, gracias a las cuales podemos hacernos idea de los accesorios que forman parte de ella. La primera fotografía muestra una sala en la que hay varios *zancos* presuntamente preparados para el baile. La tercera, el momento en el que dos personas ayudan a poner los *zancos* a uno de los danzantes. No hay un orden secuencial entre ellas, se trata de un conjunto de imágenes reunidas en torno a distintos momentos del ritual. Dan una idea de los elementos utilizados, y de algunos momentos de la acción, de manera bastante dispersa.

Serie diacrónica de imágenes-El baile de los zancos de Anguiano (La Rioja), 1980-2000



María Ángeles Sánchez. *Guía de fiestas populares*, 1982

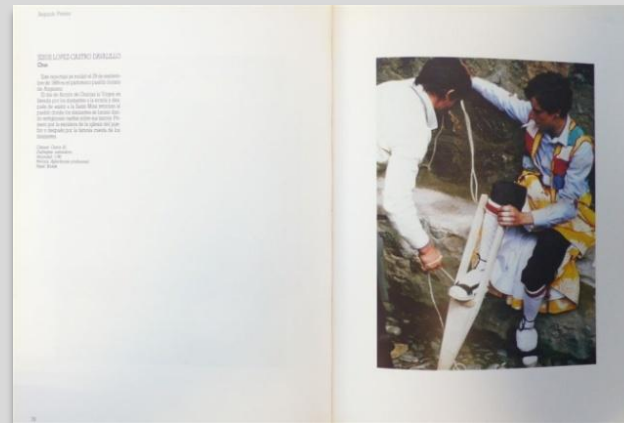


Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1984
Juan Ignacio Delgado, *Anguiano*, 84

Descripción y análisis, 1980-2000

El mismo catálogo, de 1984, publica otra serie dedicada también a las danzas populares de esta población riojana. La película utilizada en esta ocasión es la Agfachrome y la cámara profesional desde la que se realizaron las cinco fotos, una Canon A1. La serie, que recibió el segundo premio del Certamen, da cuenta del dinamismo de la danza a través del registro de varias escenas de movimiento de los participantes. Jesús López-Castro realizó, en primer lugar, una toma de una escena preparatoria del baile similar a la que realizó Juan Ignacio Delgado. Las dos imágenes siguientes recogen escenas paralelas, podemos ver, en cada una de ellas, a un danzante en plena acción. El fotógrafo se ha adelantado a los pasos de los danzantes y ha registrado dos planos completos. Las imágenes obtenidas son resultado del uso de una velocidad relativamente baja (1/90 de segundo), combinada con la celeridad del movimiento de los bailarines sobre sus zancos que bajan girando sobre sí mismos como peonzas por la “Cuesta de los Danzadores”. De esta manera los elementos estáticos de las escenas aparecen nítidos, mientras que los móviles han quedado desenfocados, transmitiendo la idea de movimiento. El autor ha llevado al límite esta estrategia en la cuarta foto. Con un encuadre fragmentario de las vistosas faldas naranjas de los danzantes, gracias al desenfoque característico de la combinación entre el movimiento y el uso de una baja velocidad de disparo, ha conseguido una fotografía que logra transmitir la sensación de acción, de destreza y de agilidad sobre la que se desarrolla la fiesta. La última imagen recoge un plano general del acontecimiento. En esta panorámica del ritual podemos ver reunidos los elementos implicados en él: Santa María Magdalena en procesión, el numeroso grupo de bailarines sobre sus zancos y el público espectador, etc. El autor ha captado varias escenas clave y ha configurado con ellas una serie sumatoria que tiene como colofón esta imagen final que ayuda a relacionar y a situar toda la información visual anterior.

Serie diacrónica de imágenes-El baile de los zancos de Anguiano (La Rioja), 1980-2000



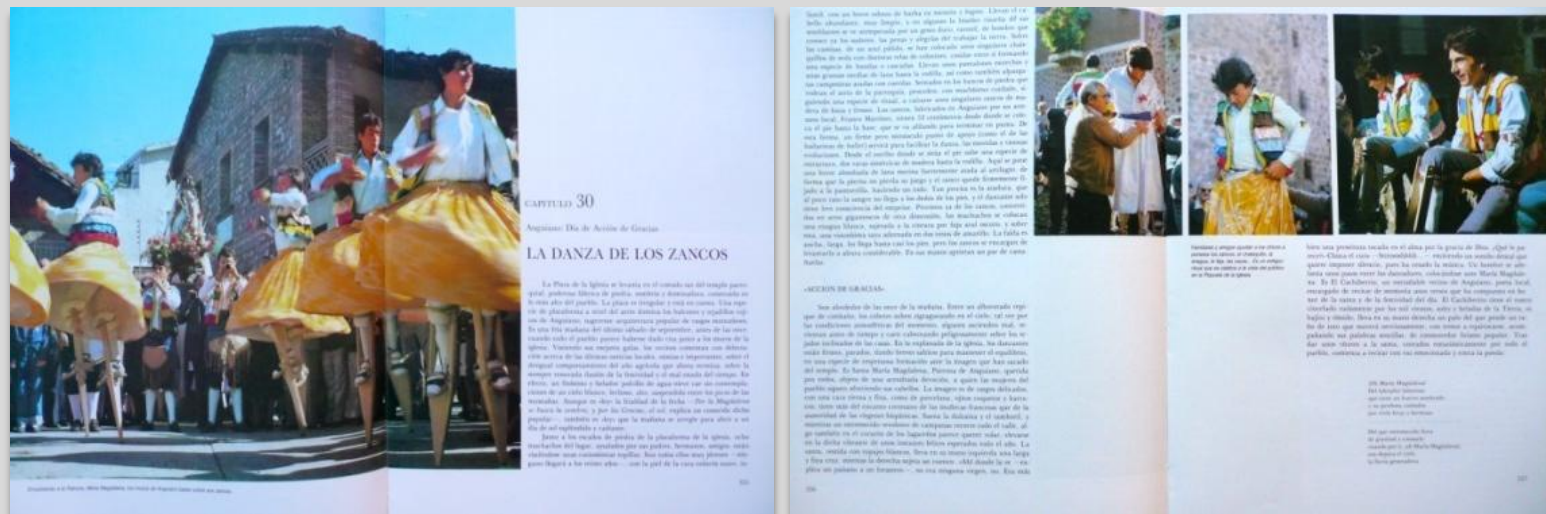
Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1984. Jesús López-Castro Davadillo, *Chus* (en el pueblo de Anguiano)

Descripción y análisis, 1980-2000

El capítulo 30 del libro *España en fiestas* de Luis Agromayor (1987) está dedicado íntegramente a la danza de los zancos de la localidad riojana de Anguiano. Es un artículo amplio, en el que la imagen adquiere preponderancia sobre el texto. Los pies de foto son extensos. Van describiendo con detalle las escenas mostradas en las fotografías añadiendo información y haciéndolas llegar más allá de lo que enuncian visualmente. Si los leemos atendiendo atentamente a las imágenes podemos hacernos una idea bastante aproximada de proceso ritual.

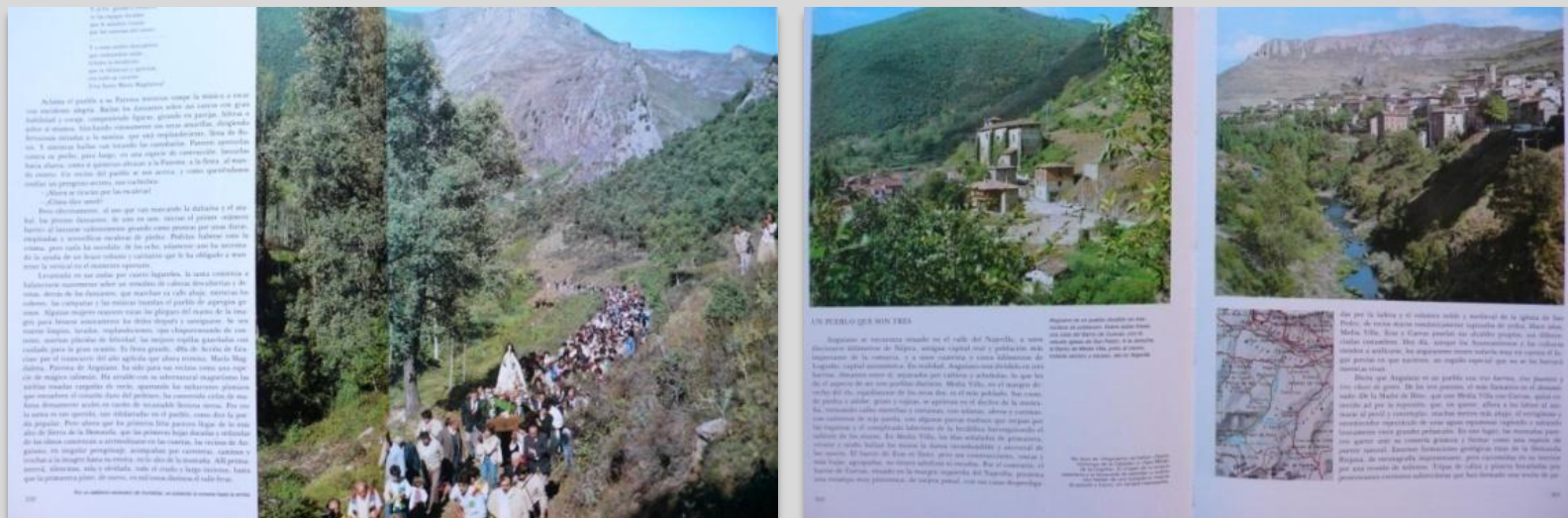
Además de varias fotografías que relatan con detalle los preparativos de los jóvenes danzantes ayudados por sus familiares, de otras escenas diversas del ritual y de los danzantes en acción, el artículo incluye varias panorámicas del entorno natural y arquitectónico del pueblo. Una toma frontal, realizada con un gran angular desde un punto de vista lejano, foráneo al acontecimiento, registra la trayectoria de la procesión en el paisaje. Presidida por el paso de Santa María Magdalena y seguida por los danzantes y por el público, la comitiva describe una concurrida línea entre las montañas que se suceden desde la ermita. Un mapa completa la amplia información sobre el contexto del artículo, ayudando a situar la población geográficamente.

Serie diacrónica de imágenes-El baile de los zancos de Anguiano (La Rioja), 1980-2000



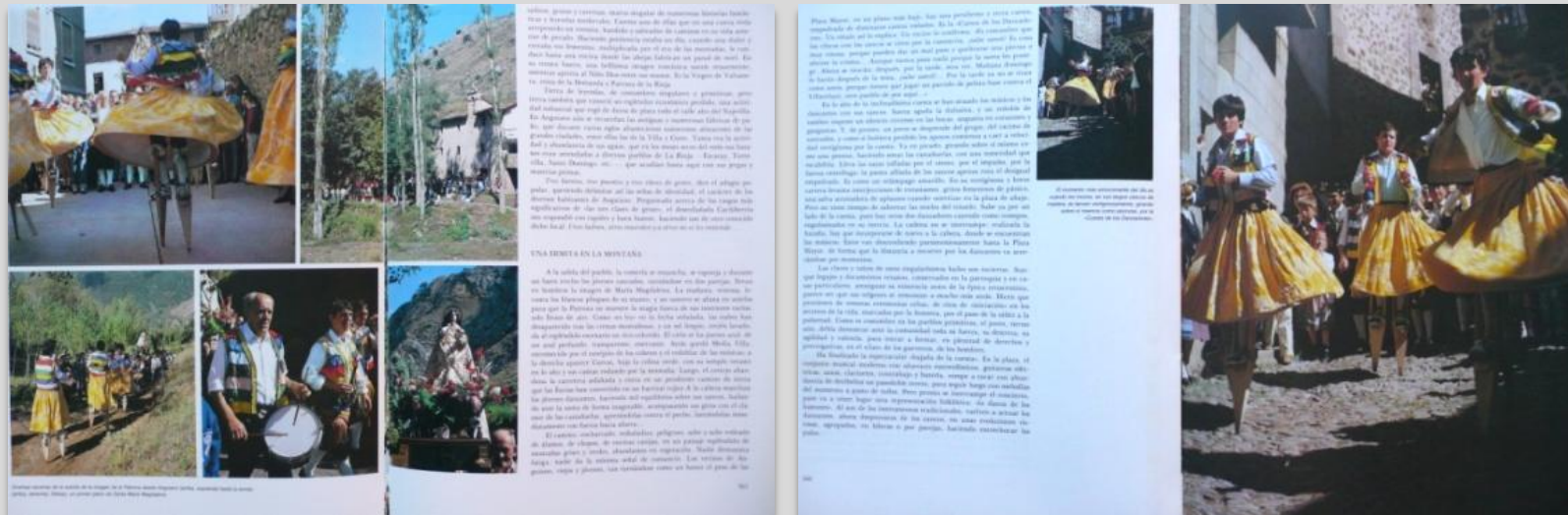
Luis Agromayor. *España en fiestas*, 1987

Serie diacrónica de imágenes-El baile de los zancos de Anguiano (La Rioja), 1980-2000



Luis Agromayor. *España en fiestas*, 1987 (Continuación)

Serie diacrónica de imágenes-El baile de los zancos de Anguiano (La Rioja), 1980-2000

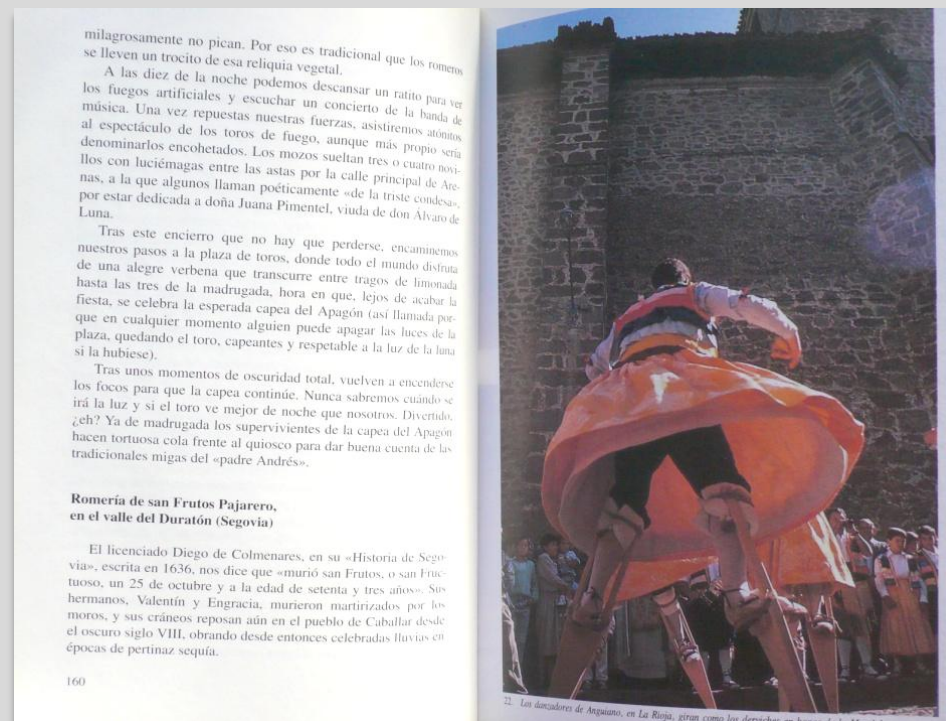


Luis Agromayor. *España en fiestas*, 1987 (Continuación)

Descripción y análisis, 1980-2000

La única fotografía de la danza de Aguiano, incluida en *De año y vez. Fiestas populares de Castilla y León*, de Cesar Justel (1993), es rotunda y habla por sí misma. El gran contrapicado de cámara magnifica la altura y el movimiento del danzante en plena acción. El público, situado al fondo, aparece extremadamente pequeño en relación al muchacho subido en sus zancos. La verticalidad de la imagen queda subrayada también por el fondo arquitectónico de la pared exterior de la iglesia. Justel ha registrado el ampuloso vuelo de la falda en movimiento del danzante, en contraposición a esta verticalidad, creando tensiones en la fotografía que dan cuenta de la gran destreza y de la audacia que requiere la danza de Anguiano.

Serie diacrónica de imágenes-El baile de los zancos de Anguiano (La Rioja), 1980-2000



César Justel. *De año y vez. Fiestas populares en Castilla y León*, 1993

Descripción y análisis, 1980-2000

La *Enciclopedia de las fiestas de España* de Diario 16 (1993) es predominantemente visual. La sección dedicada a las danzas de Anguiano no es una excepción. Además de la portada encabezada por una foto, también realizada desde un contrapicado de cámara, pero con un resultado mucho menos rotundo que la que he comentado anteriormente de Cesar Justel, encontramos una imagen a doble página de un grupo de danzantes en acción. Tres fotografías, impresas en las páginas siguientes completan la parte gráfica del reportaje. Un plano general de los danzantes, una panorámica de la procesión y un detalle de uno de los muchachos durante la puesta de los zancos, componen la serie de imágenes concatenadas entre sí sin ningún criterio que la una. Son una suma de planos diversos, de fragmentos distintos de la celebración.

Serie diacrónica de imágenes-El baile de los zancos de Anguiano (La Rioja), 1980-2000

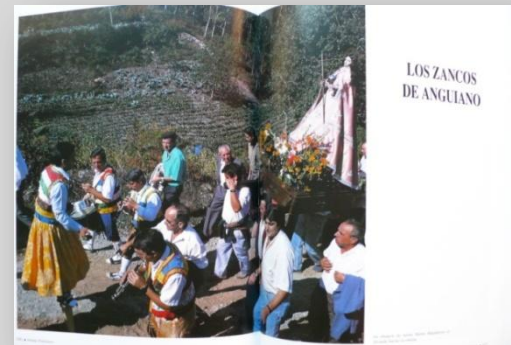


Enciclopedia de las fiestas de España. Diario 16. 1993

Descripción y análisis, 1980-2000

El libro de Fernanda Barnuevo, *Fiestas populares españolas II* (1994), es también eminentemente visual. El texto ocupa un espacio mínimo en relación a las imágenes fotográficas que extienden su tamaño hasta la doble página. La serie de cuatro imágenes en torno a las danzas de Anguiano, está formada por planos panorámicos más o menos abiertos. El punto de vista desde que se han tomado la mayoría de ellas es alto y distante, respecto a las escenas. La diferencia estriba en las distintas distancias focales y físicas con la que han sido tomadas las fotografías y, por lo tanto, en la diversidad de planos resultantes. Aunque en la publicación no se da este orden, podríamos establecer una secuencia de planos que fuera del más abierto y general al más cerrado y particular. De la vista panorámica de la trayectoria general de la procesión, pasaríamos al encuadre de la cabecera de la misma. En ella podemos distinguir con detalle el paso de la Santa y de toda la comitiva de danzantes, músicos y público acompañante. Un plano más cerrado recoge a los muchachos realizando el *paloteo* rodeados de espectadores. La última fotografía muestra una pareja de danzantes sobre sus zancos en plena actividad. En amplio encuadre deja ver al público y parte del entorno de la Plaza en la que se desarrolla la danza.

Serie diacrónica de imágenes-El baile de los zancos de Anguiano (La Rioja), 1980-2000



Fernanda Barnuevo. *Fiestas populares españolas II*, 1994

Descripción y análisis, 1980-2000

La gran fotografía de César Justel publicada a doble página en *Fiestas populares* (1997), ha sido realizada en el momento en el que un grupo de danzantes dan vueltas sobre sí mismos subidos en sus zancos. La estrategia que ha adoptado Justel, para representar el movimiento, ha sido la de utilizar una velocidad de obturación rápida que “congele” la acción. Los muchachos aparecen nítidos en la imagen, al igual que sus faldas ahuecadas por sus continuos giros.

Justel ha captado a uno de los danzantes girando en dirección al “exterior del encuadre”, rumbo hacia el espectador, transmitiendo la sensación de precipitación y dando cuenta así del ímpetu del baile.

María Ángeles Sánchez ha introducido en *Fiestas populares día a día* (1998) una fotografía bastante similar a la que utilizó para ilustrar la Danza de Anguiano en 1982. Ha registrado, como hizo entonces, un plano frontal de la comitiva de la procesión de Santa María Magdalena a su regreso a la ermita. Los danzantes, de espaldas a la cámara, van acompañando a la Santa sobre sus zancos. La diferencia entre las dos imágenes estriba en que el plano de la segunda es más abierto y capta a una comitiva considerablemente más numerosa.

Serie diacrónica de imágenes-El baile de los zancos de Anguiano (La Rioja), 1980-2000



César Justel. *Fiestas populares*, 1997



María Ángeles Sánchez. *Fiestas populares día a día*, 1998

Descripción y análisis, 2000-2010

La misma autora en la guía *Fiestas con encanto* (2007), incluye tres imágenes. En esta publicación, no solo busca una fotografía que de una visión rápida de la estética del ritual y de algunos elementos que lo configuran, sino que va más allá, dando cuenta también de algunos aspectos de la acción. De las tres fotografías, una muestra una vista panorámica de marcha de la comitiva hacia la ermita acompañada por los danzantes. Las otras dos recogen sendas escenas de las danzas en el pueblo de Anguiano: una de grupo y otra individual. Ésta última es la más espectacular. Como apunta su pie de foto *uno de los danzantes desciende, subido en los zancos y girando sobre sí mismo, las escaleras que hay frente a la iglesia*. La autora de la fotografía ha representado la “proeza” del muchacho sirviéndose de varios recursos estilísticos. Ha encuadrado la imagen, transgrediendo todas las leyes de la simetría, con una pequeña inclinación y situando al danzante en el extremo izquierdo del encuadre girando hacia “fuera del marco”. La sensación de inestabilidad y de desequilibrio, queda compensada aunque con una fuerte tensión, por la rotunda verticalidad que confiere a la imagen el punto de vista contrapicado de cámara y por la estabilidad que proporciona la congelación del movimiento gracias al uso de una velocidad de obturación alta. Inestabilidad y a la vez dominio y control son las tracciones opuestas sobre las que se sustenta esta imagen que, por sí misma, da cuenta del ímpetu del baile de una manera todavía más contundente que de la de César Justel de 1997, vista anteriormente.

Serie diacrónica de imágenes-El baile de los zancos de Anguiano (La Rioja), 2000-2010



María Ángeles Sánchez. *Fiestas con encanto*. El País-Aguilar, 2005

Serie diacrónica de imágenes- El colacho de castrillo de Murcia (Burgos)

Es una fiesta que se celebra el Domingo siguiente al Corpus, y en la que actúa el Colacho como representación del diablo. Va cubierto con una máscara, un traje característico y portando unas castañuelas descomunales, que golpea al unísono del atabalero con un palo de cuya extremidad pende una cola de caballería (zurriago), con la que “castiga” dando golpes.

En la procesión con el Santísimo, el Colacho sin máscara huye. Vencido y odiado, salta por encima de los niños nacidos en el año, quedando éstos de este modo libres de su influencia maléfica. Reciben seguidamente la bendición del Santísimo, que los hace posesión y protección suya. Es importante el papel del “atabalero” que porta su “atabal” o tambor. Tiene un toque característico que sirve de anuncio del Santísimo, al que precede en la procesión, y de la Cofradía.

Descripción y análisis, 1960-1980

La primera manifestación visual de la muestra con el referente del ritual del *colacho* de Castrillo de Murcia es una fotografía de Cristina García Rodero realizada en 1975 y publicada catorce años después en el libro fotográfico *España Oculta* (1989). La foto, en blanco y negro, registra el “instante decisivo” de máxima altura del salto del protagonista de la fiesta por encima del grupo de niños. La autora ha congelado la acción en la imagen gracias al uso de una velocidad de obturación muy rápida en el disparo. El encuadre, totalmente frontal a la acción, y el punto de vista, desde un ángulo contrapicado de cámara, contribuyen a dar cuenta de la osadía de la acrobacia sobre los pequeños. La perspectiva que dibuja el público, integrado por las madres de los bebés, por la autoridad eclesiástica y otros asistentes, envuelve la escena abriéndola hacia el espectador sobre el que recae directamente la acción.

Serie diacrónica de imágenes-El colacho de castrillo de Murcia (Burgos), 1960-1980

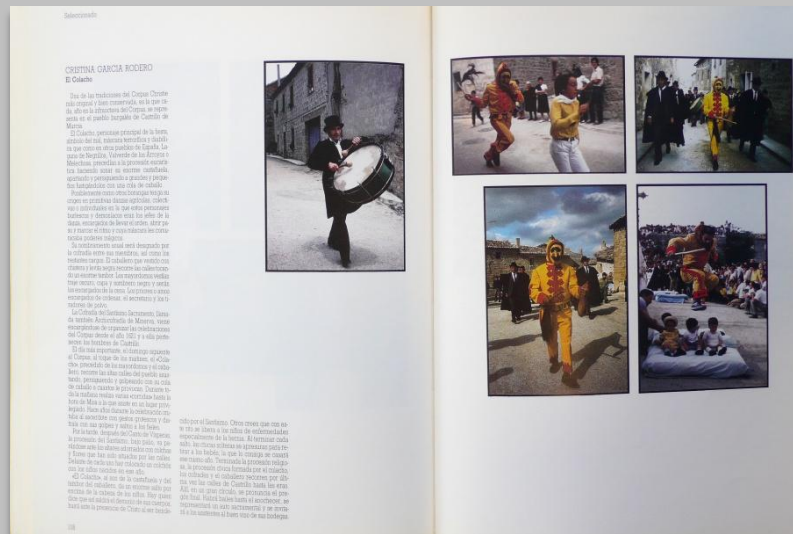


Cristina García Rodero. *El colacho*, Castrillo de Murcia (Burgos), 1975
España Oculta (publicado en 1989)

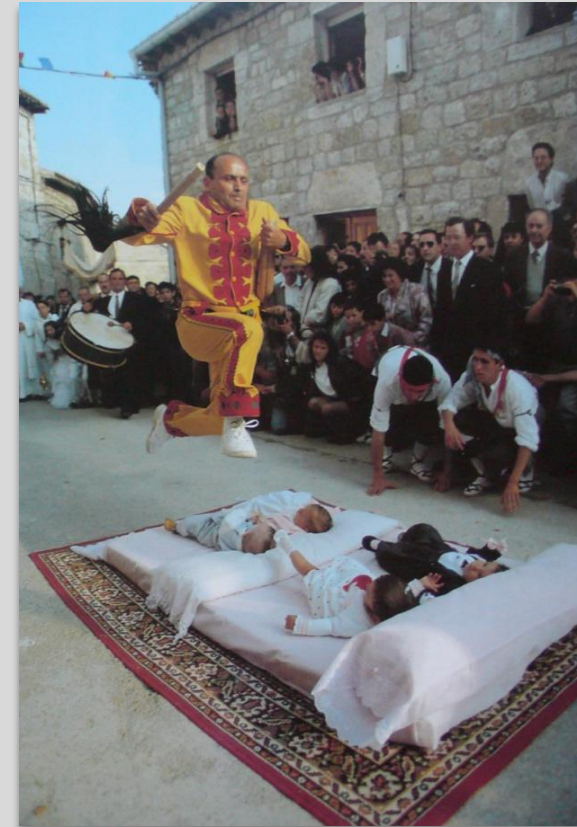
Descripción y análisis, 1980-2000

El Certamen de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares de 1985, seleccionó un reportaje de cinco imágenes fotográficas en color de Cristina García Rodero con el mismo referente del *colacho*. Las fotografías registran el ritual con cierto orden secuencial. Las escenas se van sucediendo representando diferentes momentos de la celebración y mostrando a los diversos personajes en acción: el *tabanero* con su enorme chistera tocando el tambor, el *colacho* persiguiendo y golpeando a los niños con la cola de caballo, los *cofrades* envueltos en sus capas negras acompañándolo en comitiva, etc. En la última fotografía de la serie, García Rodero ha vuelto a registrar la escena del salto del *colacho* sobre los niños nacidos durante ese año, como lo hizo en 1975 y como lo hará otra vez en la fotografía, incluida en esta serie diacrónica, que publicó en *España, fiestas y ritos* en 1993. Las tres fotos de la autora captan la escena en el momento álgido del salto pero lo hacen desde encuadres distintos. Las dos primeras afrontan el tema de manera ortogonal, mientras que la tercera lo hace de forma diagonal. Éste desplazamiento del ángulo del encuadre hace que la acción pase ante el espectador de la imagen tangencialmente y no recaiga directamente sobre él, percibiendo el episodio desde cierta distancia. Podríamos decir que, de “ser asaltado por la escena” en el mismo espacio en la que ésta sucede, el espectador pasa a sentarse en la “primera fila de butacas”.

Serie diacrónica de imágenes-El colacho de castrillo de Murcia (Burgos), 1980-2000



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1985 Cristina García Rodero, *El Colacho*, Castrillo de Murcia (Burgos)



Cristina García Rodero. *España, fiestas y ritos*, 1993

Descripción y análisis, 1980-2000

La *Enciclopedia de las fiestas de España de Diario 16*, dedica una sección monográfica a la fiesta del *colacho*, con fotos de César Justel. La portada vuelve a incluir una instantánea de la gran zancada en el aire del personaje central de la celebración sobre los niños. Sin embargo, otra fotografía a doble página registra, desde un punto de vista rasante al suelo, al *colacho* de espaldas, emprendiendo la carrera de impulso hacia la acrobacia. Los niños son ésta vez los protagonistas de la imagen, tomada desde su altura y en dirección a sus rostros. La foto deja al descubierto, desde el punto de vista contrario al acostumbrado, a la gran cantidad de fotógrafos preparados para congelar la acción del acróbata desde el frente, como parece ser lo más habitual. También podemos ver al público y distinguir, por el contrapicado de cámara, sus rostros atentos y expectantes ante la pericia del *colacho*.

Serie diacrónica de imágenes-El colacho de castrillo de Murcia (Burgos), 1980-2000

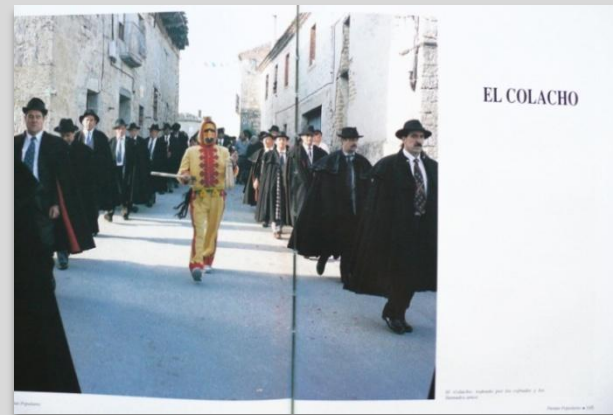


Enciclopedia de las fiestas de España. Diario 16, 1993

Descripción y análisis, 1980-2000

El enfoque fotográfico de la publicación de Fernanda Barnuevo *Fiestas populares de España I* (1994) es diferente. La imagen de cabecera del reportaje gráfico, esta vez, no es un registro del salto del *colacho*, sino una imagen del personaje rodeado de los *cofrades* en comitiva por una de las calles del pueblo. La perspectiva central de la imagen permite una lectura muy directa y clara de la estética de este lapso del ritual. El colorido personaje del *colacho*, situado en el centro de la foto, contrasta con la indumentaria oscura del séquito de *cofrades*. El resto de las fotografías de la serie están referenciadas en diferentes escenarios del pueblo y recogen distintos momentos de la fiesta, incluido el salto sobre los pequeños, protagonizados siempre por el *colacho*.

Serie diacrónica de imágenes-El colacho de castrillo de Murcia (Burgos), 1980-2000



Fernanda Barnuevo. *Fiestas populares de España*. 1994

Descripción y análisis, 1980-2000

Cesar Justel en *Fiestas populares* (1997) vuelve a publicar una imagen única del brinco del personaje protagonista, pero lo hace desde un punto de vista lateral. Sin embargo María Ángeles Sánchez, un año después, publica una foto del *colacho* registrado en plena acción, pero desde un punto de vista frontal bastante lejano. El plano es mucho más abierto que los que hemos visto anteriormente y da una idea panorámica del acontecimiento, ya que recoge el fondo arquitectónico, la disposición del público respecto a la escena central, etc.

Serie diacrónica de imágenes-El colacho de castrillo de Murcia (Burgos), 1980-2000



César Justel. *Fiestas populares*, 1997



María Ángeles Sánchez. *Fiestas populares. España día a día*, 1998

Descripción y análisis, 2000-2010

En 2005, en *Fiestas con encanto*, la misma autora introduce dos fotografías complementarias: una del salto y otra de un plano de detalle de los niños sobre el colchón característico. La foto del salto está tomada desde un punto de vista diagonal, pero, esta vez, posterior. En lugar de encuadrar la imagen diagonalmente desde el frente como lo hizo Cristina García Roderó, en *España, fiestas y ritos*, María Ángeles Sánchez lo ha hecho desde la espalda. Podemos ver al público y a los niños de cara, pero la acción transcurre totalmente ajena a nosotros. La imagen nos da cuenta de ella, pero no nos involucra en su trayectoria.

Serie diacrónica de imágenes-El colacho de castrillo de Murcia (Burgos), 2000-2010



María Ángeles Sánchez. *Fiestas con encanto*, 2005

Serie diacrónica de imágenes-La fiesta del zangarrón de Montamarta (Zamora)

"El escritor don Pedro Alvarez me ha comunicado el dato siguiente acerca de las fiestas de Reyes en Montamarta, provincia de Zamora:

"Es la fiesta del lugar. Los mozos nombran de entre ellos a uno que es "el que manda en el pueblo". Se disfraza de diablo y asiste a la misa mayor, situándose en el centro del crucero de la iglesia; a su diestra y siniestra le colocan oblaas que él pincha y levanta en alto con una purridera en el momento de la elevación de la hostia. La purridera es un apero de labranza con cinco o más dientes de hierro y mango de madera (actualmente el mango es de hierro) que sirve para amontar el estierco, cargar los carros, etc. Después de misa se ensaña con la gente que ve por la calle, golpeándola con un zurriago. Lo llaman el "Zancarrón". En los pueblos limítrofes, cuando alguno corretea desgarbado, le motejan: ¡El Zancarrón de Montamarta!"

(...) En este dato se entrevén varios elementos raros en la personalidad del "zancarrón". Este es un rey momentáneo que manda en el pueblo. La ceremonia de alzar las obladas, es decir, unos panes de ofrenda, pinchados en un instrumento de agricultura, en el momento en que el cura lanza la hostia, indica que es un personaje de cierta importancia que debe asegurar la fertilidad de los campos, y las azotainas que ejecuta son con suma probabilidad fertilizantes asimismo..."

Julio Caro Baroja. El carnaval

Descripción y análisis, 1980-2000

Cristina García Rodero incluye en el libro fotográfico *España Oculta* (1989) una imagen del *zangarrón* de Montamarta realizada en 1980. Tomada desde el frente, esta fotografía muestra al personaje enmascarado ante el paisaje del entorno rural. Camina en solitario, unos perros que merodean a su alrededor son los únicos referentes animados de la imagen. Aunque el punto de vista es lejano respecto a su protagonista, la gran y expresiva máscara, elemento principal de su indumentaria, cobra una importancia clave como pieza central de la imagen.

La misma autora, en 1993 vuelve a publicar una fotografía del *zangarrón* de la localidad zamorana en *España, fiestas y ritos*. Esta vez el registro es en color. El punto de vista también es frontal, pero la situación en el encuadre del protagonista sufre un desplazamiento hacia la derecha respecto a la foto anterior. Si dividimos el encuadre en tercios, comprobaremos cómo García Rodero ha situado al único personaje caminando en dirección hacia una de las líneas verticales fundamentales, perceptivamente hablando. El personaje en primer plano, que está a punto de salir del marco, se dirige hacia el espectador entrometiéndose prácticamente en su espacio y logrando captar toda su atención. La autora ha conseguido dar un efecto de cercanía de este personaje, además de por el encuadre, por el empleo de una profundidad de campo relativamente pequeña y por el enfoque selectivo. El ángulo de la lente es amplio, la apertura de diafragma utilizada ha sido generosa –*número f medio-pequeño*–, lo cual ha contribuido a dar gran nitidez a la figura y a difuminar el fondo levemente, generando sensación de profundidad espacial. El perfil de la iglesia en la línea de horizonte, por una parte, compensa y centra el encuadre y, por otra, ayuda a aumentar el efecto de profundidad. Además, la silueta del templo contextualiza a la figura del *zangarrón* introduciéndola en el paisaje medieval castellano, aportando a la imagen el carácter intemporal que irradia. El color está tratado con mucha habilidad en la fotografía. La oposición de los rojos intensos de la máscara y del pantalón del *zangarrón*, se complementan muy bien con el tapiz de tonos verdosos que forma la hierba incipiente en los laterales del camino. En el resto de la imagen dominan los colores neutros que armonizan entre sí formando una grisalla envolvente y suave que favorece el resalte de la figura principal de la imagen situada en primer plano.

Si en la fotografía en blanco y negro publicada en *España Oculta* primaba la forma, puesto que no había información cromática alguna, en ésta la forma se complementa con el colorido, el cual, además de información sobre la indumentaria característica del personaje, contribuye a dar un tono de expresividad que roza lo escenográfico, yendo más allá del mero dato cromático.

Serie diacrónica de imágenes-La fiesta del zangarrón de Montamarta (Zamora), 1980-2000



Cristina García Rodero. El zangarrón, 1980. *España Oculta*, 1989



Cristina García Rodero. *España, fiestas y ritos*, 1993

Descripción y análisis, 1980-2000

Si nos detenemos en la fotografía del *zangarrón* del libro de Carlos Blanco (1993), podemos comprobar que en este caso el registro en color se centra en poner de manifiesto las especificidades estéticas, formales y cromáticas, de la caracterización del personaje. Este primer plano del *zangarrón* está encuadrado verticalmente, abarcando apenas un cerco de “aire” alrededor del mismo. La figura, en este caso, inmóvil, posa ante el fotógrafo arrimada a un muro de piedra. Cristina García Rodero dejaba espacio al contexto, sin embargo la fotografía del libro de Carlos Blanco acota la figura registrándola como si se tratara de la página de un “catálogo”.

Esta táctica de representación del personaje se repite en la muestra especialmente con el referente del *zangarrón*. César Justel (1997) también registra de forma similar una pose centrada de la figura protagonista situándola en primer plano. Pero es María Ángeles Sánchez (1998) la que lleva hasta las últimas consecuencias esta manera de proceder catalogadora. Sitúa estratégicamente al *zangarrón* ante una puerta de madera pintada de verde, que se complementa cromáticamente con la máscara roja y con parte del pantalón, provocando una interacción de color intensa. El resultado es una imagen vívida y directa de la figura aislada realizada con una intención descriptiva, que cubre muy bien sus objetivos detallando de manera efectiva los pormenores del atuendo del personaje y transmitiendo, a la vez, una idea de conjunto muy reveladora.

Serie diacrónica de imágenes-La fiesta del zangarrón de Montamarta (Zamora), 1980-2000



Carlos Blanco. *De año y vez. Fiestas populares de Castilla y León*, 1993



César Justel. *Fiestas populares*, 1997



María Ángeles Sánchez. *Fiestas populares. España día a día*, 1998

Descripción y análisis, 2000-2010

En la fotografía que insertó en *Fiestas con encanto* (2005), María Ángeles Sánchez opera de manera diferente a como lo hizo en la que publicó en 1998. Abandona el proceder descriptivo centrado en el personaje protagonista para dejar intervenir a otros participantes y, sobre todo, para registrar un instante del transcurso del ritual. El *Zangarrón* camina “dando brincos” por una carretera seguido de un grupo de niños. Es obvio que hace frío, los niños llevan guantes, gorros y bufandas; los numerosos charcos del suelo denotan que ha llovido recientemente. La fotografía realiza la toma desde un punto de vista lateral respecto a la cuadrilla. Sitúa a todos los personajes en la mitad izquierda del encuadre avanzando hacia la mitad izquierda, en la que ha dejado “aire” o “espacio vacío” suficiente como para que el receptor pueda prever la siguiente secuencia, en ella la carrera se desplazará hacia esa zona. Al fondo de la imagen, el pueblo, contextualizando la tradición. Se trata de una única imagen de carácter narrativo que relata una fracción de segundo del acontecer, pero del que se puede deducir un antes y un después.

En el *Catálogo de la Máscara Ibérica* podemos comprobar cómo esta actitud catalogadora, de la que hablaba anteriormente, se traduce en esta década en la producción de documentación específica con contenido textual y visual. El catálogo incluye, además de un relato textual, mapas de situación de las poblaciones y varias imágenes fotográficas. Estas imágenes, de índole descriptiva, tienen como referente al personaje del *zangarrón*, fotografiado de frente y en solitario, tal y como lo habíamos visto fotografiar durante la década anterior por varios autores. Asimismo registran la máscara exenta, al lado de lo útiles de los que se sirve el personaje para acometer sus persecuciones durante la celebración de la fiesta.

Serie diacrónica de imágenes-La fiesta del zangarrón de Montamarta (Zamora), 2000-2010



María Ángeles Sánchez. *Fiestas con encanto, 2005*



Catálogo *Máscara Ibérica*
<http://www.mascaraiberica.com/idioma2.html>

Serie diacrónica de imágenes-La Patum de Berga (Barcelona)

“La Patum de Berga es una manifestación popular cuyo origen se remonta a las festividades que acompañaban a las procesiones del Corpus Christi en la Edad Media. Representaciones teatrales y desfiles de personajes diversos animan las calles de este municipio catalán situado al norte de Barcelona. La Patum se celebra todos los años durante la semana del Corpus, entre finales de mayo y finales de junio. Una reunión extraordinaria del Consejo Municipal, la salida del Tabal – gran tambor emblemático de la fiesta que preside las festividades –y de los Quatre Fuets anuncian el principio de los festejos. Los días siguientes se desarrollan diversas manifestaciones, las más importantes de las cuales son las «pasadas»: la Patum de Lucimiento, la Patum Infantil y la Patum Completa. La Taba (una pandereta), los Cavallets (caballos de cartón), las Macets (demonios con mazas y látigos), las Guites (monstruos que embisten), el àguila, los enanos cabezudos, los Plens (diablos de fuego) o los gigantes disfrazados de sarracenos desfilan sucesivamente por las calles realizando acrobacias, lanzando cohetes y tocando música en medio de un alborozado gentío. Todos esos personajes se reúnen para participar en el baile final, el Tirabol. La Patum de Berga ha conservado su mezcla de raíces profanas y religiosas. Se distingue de las otras fiestas de la región por su riqueza y diversidad, la persistencia del teatro callejero medieval y sus componentes rituales. Aunque la supervivencia de la tradición parece garantizada, es preciso velar por que el fuerte desarrollo urbano y turístico no altere su valor”.

Proclamación en 2005 de "La Patum de Berga". UNESCO

Descripción y análisis, 1980-2000

El reportaje de Domenech López sobre *les maces*, resultó seleccionado en el *Certamen de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares* de 1984. El autor realizó las cinco fotografías en color de las que se compone la serie con una cámara analógica Minolta. Utilizó un objetivo normal, de 50 mm., para los planos generales, un teleobjetivo, de 135 mm., para fotografiar el primer plano del rostro de uno de los demonios, y se sirvió de un objetivo gran angular, de 16 mm., para la última toma panorámica. Las imágenes, además de estar articuladas por planos distintos, guardan cierto orden secuencial, centrándose primero en el desarrollo de la danza de los demonios, para después recoger el estallido de fuego provocado por la *mace*. Por último, podemos ver una instantánea que muestra el final de la fiesta, el momento en el que los demonios caen al suelo atrapados por el arcángel San Miguel. El autor pone especial énfasis en la realización de esta imagen, resultado de la utilización de una lente muy corta y desde un punto de vista que parte prácticamente a ras de suelo y se orienta hacia un ángulo contrapicado. En primer plano, podemos ver a uno de los demonios postrado en el suelo, al fondo la multitud y los restos de pólvora aun humeantes, elevándose hacia las fachadas de los edificios de la plaza. La distorsión que produce esta distancia focal es una herramienta aliada al autor de esta fotografía. El suelo del escenario queda deformado por la lente, los edificios se alejan y se proyectan convergiendo entre sí. Ello, sumado al gran tamaño y a la desproporción que sufre el demonio “vencido” contribuye a acentuar la sensación de derrota y de conclusión final.

El mismo autor vuelve a ser seleccionado en el *Certamen* de 1985, esta vez con una serie fotográfica en blanco y negro en torno a la *guita*, figura de *La Patum*, medio monstruo medio dragón que lanza fuego por la boca. El registro de la gran humareda que provoca el personaje al hacer estallar la pólvora es una constante en todo el reportaje fotográfico, que tiene como colofón una imagen de carácter apoteósico que muestra la combustión final de la celebración. En la fotografía en blanco y negro, la atmósfera que envuelve la escena se traduce en un juego de luces intensas y de sombras profundas cuyas formas rozan la abstracción. La aglomeración del público se manifiesta como una trama grises, desordenada y confusa; el estallido de fuego, como una gran mancha lumínica que abarca gran parte del área central superior del encuadre entremezclándose con siluetas y formas ambiguas e indefinidas. La fotografía no describe la escena, sino que la “desdibuja” para transmitir el ímpetu y la conmoción del desenlace festivo.

Serie diacrónica de imágenes-La Patum de Berga (Barcelona), 1980-2000



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1984
Doménech López Alió, *Les Maces en Berga*



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1985
Doménech López Alió, *Les Guites, Berga*

Descripción y análisis, 1980-2000

Las fotografías publicadas en el Catálogo del *Certamen* de 1986, realizadas por José Guzmán, están realizadas con el mismo objetivo que la que he comentado anteriormente. El propósito de la serie es dar cuenta del intenso ambiente de luz, de tumulto festivo y de movimiento que envuelven a *La Patum*. El autor, en este caso, elige el color para captar el espectáculo a través de cinco imágenes creadas con una clara intención escénica. El color aporta calidez a las imágenes. Si nos fijamos en el cromatismo predominante de las fotografías, podremos comprobar que todas tienen una clara dominante anaranjada. La gama cromática va del blanco-amarillo al marrón-negro, pasando por los cobrizos, los naranjas, los púrpuras, los rojos y los granates. Aunque, como veremos, las formas quedan desdibujadas en las imágenes, el gran predominio de los tonos cálidos, logra transmitir por sí mismo sensaciones de exaltación, de energía, de viveza, etc. El autor no se limita a realizar meros registros de la fiesta, sino que a través de ellos interpreta lo que ve sirviéndose de los recursos del lenguaje fotográfico y de las herramientas que la técnica pone a su alcance. Diversos “ruidos fotográficos” desfiguran los contornos de los gentíos retratados desde puntos de vistas altos, ajenos a la fiesta, que logran advertir sobre las características de su topografía. Todas las fotografías del reportaje son nocturnas, y han sido realizadas con película Kodacolor VR 400¹ y 1000 ISO. El uso de velocidades de obturación lentas y muy lentas –desde 4 segundos hasta 1/15, pasando por 1/2 y un 1/8 de segundo–, ha provocado el desdibujamiento de las formas en las fotografías, en mayor o menor medida, y ha dejado entrever diversos halos alrededor de las direcciones del movimiento de los personajes y del público involucrado en *La Patum*. Es obvio que nuestros ojos no perciben el movimiento en forma de halo, sin embargo el lenguaje fotográfico se sirve de estos recursos, digamos que utiliza estos “ruidos”, para “escribir” y así dar cuenta del dinamismo y de la actividad en las imágenes. La exaltación, la viveza y la energía que proporciona el color se suman al dinamismo, al movimiento y a la actividad, en unas imágenes fotográficas que no nos aportan apenas información sobre el formato, ni sobre los personajes, ni siquiera sobre la secuencia de la fiesta; pero con las que el autor busca radiar la emoción implícita en las escenas que ha captado.

En 1987, Domenech Alio vuelve a ser seleccionado en el *Certamen* con un reportaje fotográfico también sobre *La Patum* centrado en la figura del *tabal*. La actitud del fotógrafo esta vez es predominantemente descriptiva. Aborda con cinco instantáneas al personaje desde distintas perspectivas. Primero lo presenta enaltecido con un gran contrapicado, para después fotografiarlo de espaldas tocando el tambor. Otro primer plano del *tabal*, esta vez de frente, deja ver como degusta el vino del porrón que la gente le va ofreciendo. Dos planos más, uno de cuerpo entero encabezando la comitiva y otro panorámico, tomado frontalmente desde un punto alto completan la serie centrada en el personaje característico de las fiestas de *La Patum*. La táctica del autor ha sido la de “envolver” al personaje fotografiándolo desde distintos puntos de vista y desde diferentes distancias, con el fin de ofrecer una idea de conjunto de su papel en las fiestas de Berga.

¹ Según consta en los datos técnicos del reportaje especificados en el Catálogo, el autor utilizó la película Kodacolor 400 forzada a 800 ISO para realizar las fotografías de *Les Maces* y *L'Alga*.

Serie diacrónica de imágenes-La Patum de Berga (Barcelona), 1980-2000



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1986
José Guzmán Escarre, *Patum de Berga*

Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1987
Domènec López Alió, *El tabal. Fiestas de la Patum, Berga*

Descripción y análisis, 1980-2000

Luis Agromayor en *España en fiestas* (1987), incluye un extenso capítulo titulado *Berga: Corpus medieval de danza y fuego. ¡Patum! ¡Patum! ¡Patum!* El monográfico incluye, además de varias fotografías del entorno natural de la población de Berga y de un mapa de situación, un conjunto de imágenes panorámicas que recogen diferentes escenas de la fiesta. Muchas de ellas están realizadas desde puntos de vista altos, seguramente desde balcones o ventanas de edificios aledaños. Algunas son contrapicados completos de cámara, otras están tomadas desde ángulos algo más rasantes a la escena utilizando lentes de focal corta; pero todas ellas dan una idea de la topografía de las representaciones. Sitúan a los participantes en escala y posición respecto al espacio arquitectónico y ponen de manifiesto la distribución y las interacciones que se dan entre ellos. Podríamos realizar, a partir de estas imágenes, varios esquemas y gráficos de la estructura y de la disposición de los distintos elementos –humanos, materiales, arquitectónicos, etc.– involucrados en la fiesta. Por otra parte, el gran formato de impresión que tienen las fotografías en la publicación, da pie a entrar en los pormenores de los escenarios para observar las diversas y múltiples microacciones simultáneas que se producen.

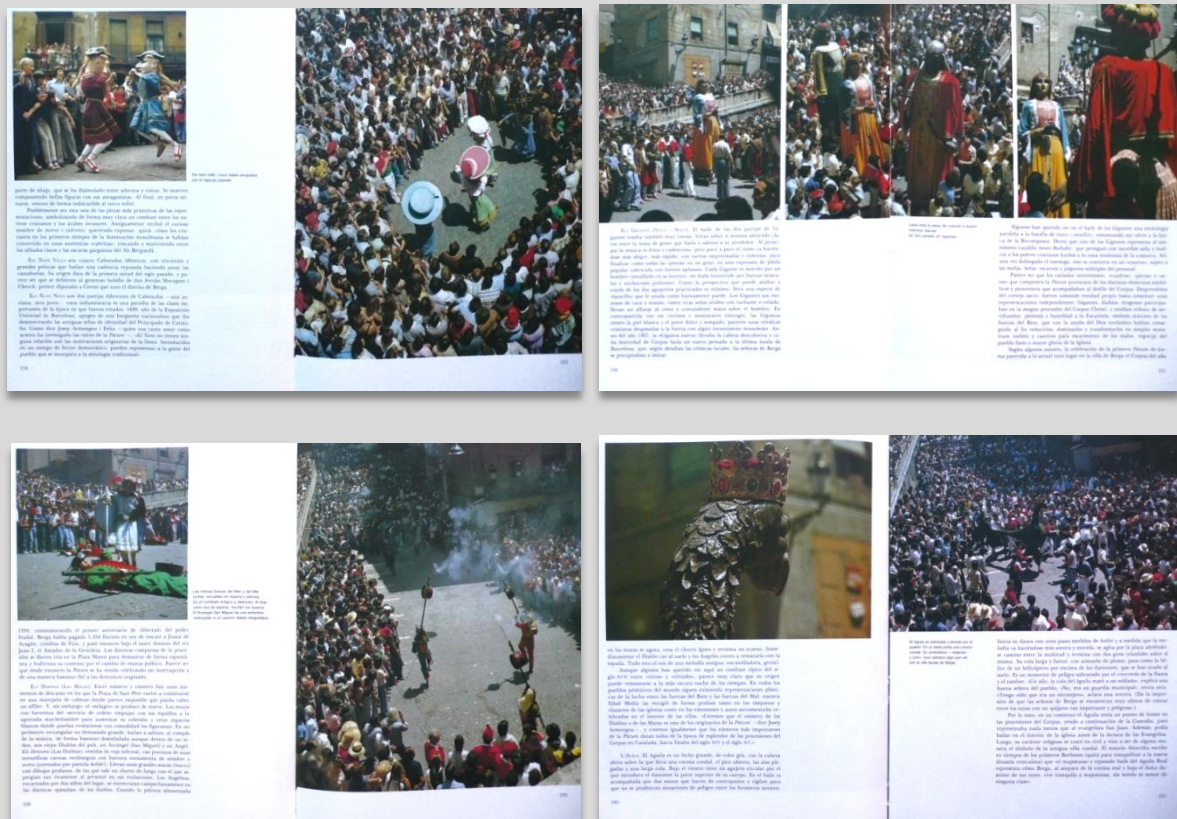
Varias fotografías realizadas por el fotógrafo desde el interior de la fiesta completan el amplio reportaje. Agromayor, como hace en resto de la publicación, teje sus textos visuales partiendo de lo general y deteniéndose en algunas particularidades. Va describiendo la fiesta a través de un recorrido por las diferentes escenografías, sirviéndose de los pies de foto para precisar y delimitar la polisemia natural de las imágenes.

Serie diacrónica de imágenes-La Patum de Berga (Barcelona), 1980-2000



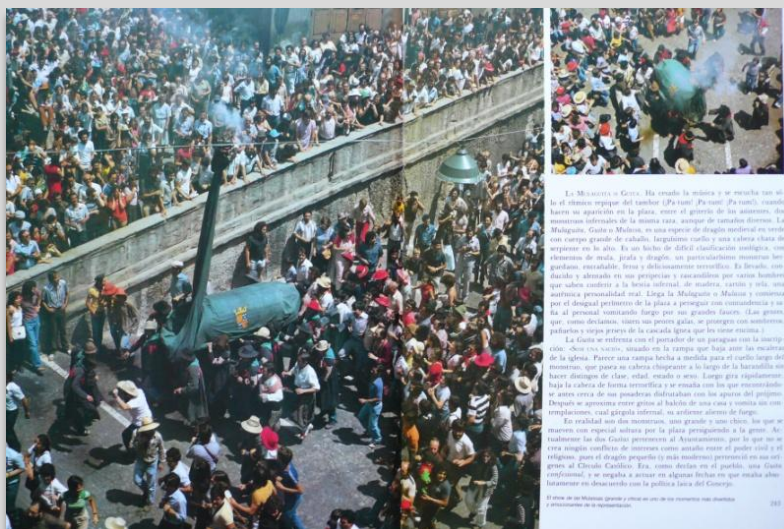
Luis Agromayor. *España en fiestas. 1987*

Serie diacrónica de imágenes-La Patum de Berga (Barcelona), 1980-2000



Luis Agromayor. *España en fiestas*. 1987 (Continuación)

Serie diacrónica de imágenes-La Patum de Berga (Barcelona), 1980-2000



Luis Agromayor. *España en fiestas*. 1987 (Continuación)

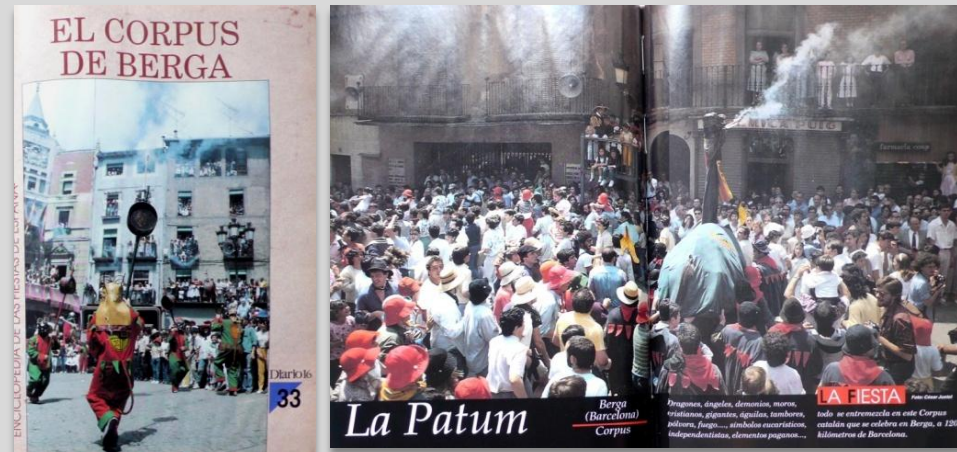


Descripción y análisis, 1980-2000

Entre las fotografías que César Justel realiza para la *Enciclopedia de las fiestas de España* (1993), cabe destacar la gran panorámica incluida en el reportaje a doble página. La panorámica de Justel, a diferencia de la del libro de Agromayor, está realizada desde un punto alto respecto a la escena, pero con un ángulo de cámara menor, muy rasante a ella. Este desplazamiento del punto de vista, de un picado mayor a uno menor, hace que tengamos, como receptores de la imagen, una relación más estrecha con la escena. Somos capaces de apreciar la dimensión espacial y la disposición de los participantes, pero también distinguimos algunos rostros del público y apreciamos mejor los detalles. Necesitamos hacer menos esfuerzo para interpretar lo que vemos porque gozamos de un punto de vista “privilegiado” pero no “desacostumbrado”. El picado pronunciado nos hace ver las cosas desde un lugar desde el que habitualmente no las vemos. La aglomeración de público, por ejemplo, queda registrada en una fotografía realizada con un picado casi cenital, como un “montón de cabezas”. No podremos ver los cuerpos, ni los rostros, solo veremos un conjunto de manchas, que nuestra mente interpreta a partir de un ejercicio de abstracción y dada nuestra experiencia perceptiva, como “una acumulación de cabezas”.

El punto de vista de la fotografía de Justel, también nos muestra de manera directa multitud de microacciones. El formato de imagen a doble página, nos ofrece la posibilidad de analizar con detalle las pequeñas actividades que realizan los participantes. Por ejemplo, podemos ver cómo actúan los numerosos fotógrafos, como está dispuesta la gente con actitud expectante en los balcones, podemos distinguir algunos gestos, ver sus distintas ropas, etc.

Serie diacrónica de imágenes-La Patum de Berga (Barcelona), 1980-2000



Enciclopedia de las fiestas de España. Diario 16, 1993

Descripción y análisis, 2000-2010

El catálogo del *Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular* (2004) incluye cuatro fotografías realizadas por Jordi Plana por las que obtuvo una mención honorífica. El fotógrafo hace una interpretación abstracta de la fiesta. Se sirve de los elementos plásticos inherentes a ella y los traduce al lenguaje fotográfico prácticamente en estado puro. Plana no fotografía escenas de *La Patum*, fotografía la luz, el color, el fuego, el movimiento, etc. de *La Patum*. Para conseguir su objetivo se sirve de una sensibilidad alta², de velocidades de obturación lentas y, en algún caso, de movimientos controlados de cámara durante el disparo. El resto es un trabajo de composición; de luces, de sombras, de color y de formas que han abandonado su parecido con la realidad, para tomar de ella sus componentes elementales y constituirse en una nueva construcción.

No hay información sobre la realidad, apenas se atisba algún elemento figurativo reconocible en alguna de las fotos. Todo ello es buscado intencionadamente por el fotógrafo, cuyo propósito es el de dar una versión personal de la fiesta capaz de transmitir la gran potencia plástica de la misma.

Si en la década de los 80 hemos visto cómo algunos fotógrafos rozaban la abstracción al fotografiar *La Patum*, con el fin de plasmar la dimensión plástica de luz, de color y de movimiento de la fiesta; con las imágenes fotográficas de Plana podemos comprobar cómo esta intención ha sido llevada hasta las últimas consecuencias. En ellas Plana ha prescindido de toda escena, de todo relato, de toda narración, de toda descripción, para plasmar lo meramente sensorial.

² No contamos con datos al respecto, pero podemos deducir, dada la época en la que han sido realizadas las fotografías (2003), que es muy probable que su autor utilizara una cámara digital para realizar el reportaje. La gama de sensibilidades de las versiones profesionales de estas cámara solía llegar a hasta 1600 ISO en estos años.

Serie diacrónica de imágenes-La Patum de Berga (Barcelona), 2000-2010



Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2004
Jordi Plana Pei, *Patum. Berga (Barcelona)*

Descripción y análisis, 2000-2010

En la *Guía de fiestas con encanto* (2005), María Ángeles Sánchez introduce dos fotografías significativas de *La Patum*, que hagan reconocible fácilmente la fiesta: una de ellas registra un momento de *els plens* y otra es una vista panorámica del *baile de los gigantes* en la plaza de Sant Pere. La primera representa el momento final de la fiesta y es muy similar a algunas de las que hemos visto con anterioridad. Según nos dice la propia autora en la guía (pág. 254), éste es uno de los cuadros cruciales de la fiesta “cuando se prenden todos los fuets es tal el vértigo formado –música, fuego y movimiento en explosiva combinación- que difícilmente podría hallarse un final más repleto de vida y significado para esta fiesta de La Patum”.

Serie diacrónica de imágenes-La Patum de Berga (Barcelona), 2000-2010

María Ángeles Sánchez. *Fiestas con encanto*. 2007

Serie diacrónica de imágenes-El paso de la hoguera en la noche de San Juan en San Pedro Manrique (Soria)

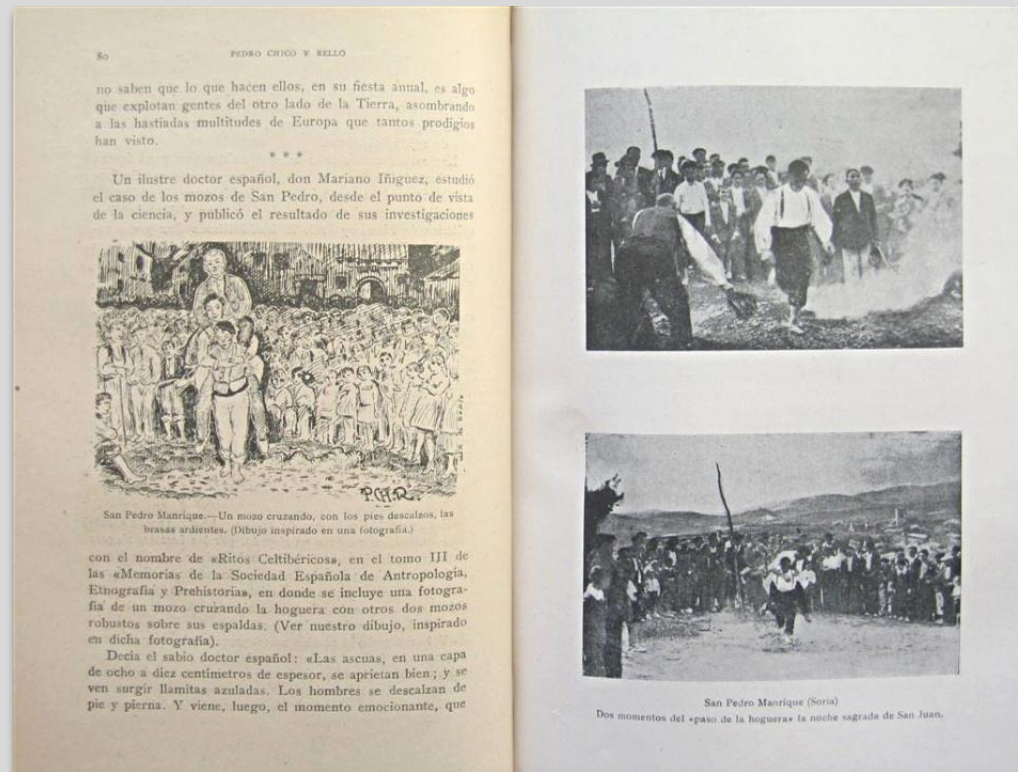
Sobre las diez de la noche de la víspera de San Juan, se prende fuego a una pira cuadrada de leña de roble mercada por el Ayuntamiento de San Pedro Manrique. Antaño era tradición que la leña se trajera del cercano pueblo de Sarnago. El lugar es el anfiteatro o plaza anexo a la ermita de la Virgen de la Peña. Su imagen apareció sobre un espino que jamás se secaba y pertenece, por ello, y pese a su posterior advocación, al grupo de las Vírgenes del Espino, tan frecuentemente unidas a lugares con presencia templaria. Es muy milagrera y se conservan testimonios escritos de algunas curaciones suyas de gran renombre. Precisamente muchos de los que pasarán el fuego lo hacen debido a promesas realizadas a esta imagen. Cuando la leña se ha consumido uniformemente, al cabo de hora u hora y media, se comienza a extender con cuidado la alfombra de ascuas. Antes de poner la leña se habrá inspeccionado el terreno para evitar la presencia de piedras u objetos metálicos. La causa de esta precaución es que tales objetos son susceptibles de acumular el calor y quemar los pies de los "pasadores". El fuego lo pasan sólo los del pueblo. No porque ninguna ley, escrita o no, lo prohiba, ni tampoco porque a nadie se le impida el probar suerte sino porque no abundan los voluntarios foráneos. "Los de fuera se queman", suele ser la frase con que acaban todas las discusiones sobre el tema.

Descripción y análisis, 1940-1960

El nº 3 de la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (1947) contiene un artículo de Pedro Chico y Bello titulado *El portento de caminar sobre el fuego*. El artículo, dedicado a la tradición de San Pedro Manrique, incluye en su desarrollo tres imágenes. En las tres podemos ver diferentes momentos cruciales del ritual del “paso de la hoguera” que se celebra anualmente en la noche de San Juan. La primera es un *dibujo inspirado en una fotografía*, según indica el pie de imagen. La segunda y la tercera son imágenes fotográficas. Aunque la disposición de la escena, en los tres casos, es coherente desde el punto de vista del encuadre, la diferente naturaleza de las imágenes -dibujo y fotografías-, genera texturas distintas que dificultan una lectura conjunta.

Entre las tres imágenes no hay un orden secuencial de la acción, ni siquiera entre las dos fotografías podemos advertir algún tipo de orden temporal entre las escenas. Las tres imágenes recogen un plano general de la escena, en la que una o varias personas realizan la acción, mientras que otras permanecen al fondo como público. Aunque las tres representaciones están realizadas desde un punto de vista frontal, con algunas diferencias de ángulo, las distancias con respecto a la escena son diferentes. En la segunda imagen se cierra el plano, respecto a las otras dos, para describir con más detalle la acción. En esta fotografía se puede vislumbrar la fisonomía de los espectadores por la cercanía del fotógrafo y por el leve contrapicado de cámara. Es una fotografía, además, que representa muy bien la atmósfera de la fiesta porque recoge un momento de la humareda producida al azucar las brasas de la hoguera.

Serie diacrónica de imágenes-El paso de la hoguera en la noche de San Juan en San Pedro Manrique (Soria), 1940-1960



Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. Vol. Nº 3. 1947
San Pedro Manrique (Soria)

Descripción y análisis, 1960-1980

En 1965, el fotógrafo Alfonso realiza una imagen fotográfica en blanco y negro, incluida en la muestra, del rito del paso del fuego. El fotógrafo adopta un punto de vista oblicuo a la escena, registrando el momento en el que un hombre con un niño en los hombros camina descalzo sobre las ascuas ardientes de la hoguera. La fotografía está hecha de noche, por lo que su autor tuvo que utilizar una película con una sensibilidad alta. Observando detenidamente la imagen, podemos deducir que utilizó una apertura de diafragma grande, es decir, un *numero f* pequeño, sirviéndose del enfoque selectivo. Ello le ha permitido representar nítidamente a los protagonistas de la acción y desenfocar al público espectador del fondo. También podemos saber, si nos detenemos en los pies del hombre que cruza la hoguera, que Alfonso utilizó una velocidad media-baja para realizar el disparo, ya que ha quedado registrado el efecto de movimiento de los mismos. Alfonso ha puesto en juego y ha combinado todos los elementos estilísticos al alcance de la técnica fotográfica del momento, obteniendo una imagen muy bien articulada, estilísticamente hablando, y muy representativa de la fiesta de San Pedro Manrique.

Serie diacrónica de imágenes-El paso de la hoguera en la noche de San Juan en San Pedro Manrique (Soria), 1960-1980



Alfonso. Paso de la Hoguera, San Pedro Manrique (Soria), 1965
Archivo EL PAÍS

Descripción y análisis, 1980-2000

El objetivo de la fotografía en color que María Ángeles Sánchez incluye en la *Guía de fiestas populares* (1982) es precisamente el de ser única y representativa del ritual al que alude. A diferencia de Alfonso, el autor de esta imagen, Argal, elige el encuadre frontal, un contrapicado de cámara y un plano vertical mucho más ajustado. El público pierde protagonismo en pos de los actores principales que ocupan el centro de la fotografía. El rápido movimiento de los pies, en este caso, ha sido congelado debido al uso de una velocidad alta, gracias, además de a la intención del fotógrafo, a una tecnología fotográfica que permite actuar a los obturadores de las cámaras con una rapidez cada vez mayor.

Serie diacrónica de imágenes-El paso de la hoguera en la noche de San Juan en San Pedro Manrique (Soria), 1980-2000



María Ángeles Sánchez. *Guía de fiestas populares*, 1982

Descripción y análisis, 1980-2000

Luis Agromayor, en *España en fiestas* (1987) vuelve a introducir, como lo hace durante todo el libro, varias imágenes fotográficas panorámicas del contexto natural y arquitectónico de, en este caso, la población soriana de San Pedro Manrique. El capítulo nº 23, que titula *Ritos de fertilidad en San Pedro Manrique*, incluye también dos fotografías en las que están representados dos momentos distintos del rito. Desde un punto de vista lateral y otro frontal, el autor ha registrado dos momentos de la fiesta similares, en los que los protagonistas cruzan las brasas portando a hombros a uno de sus familiares o amigos. El público espectador vuelve a adquirir protagonismo, como sucedía en fotografía de Alfonso, pues ambos planos horizontales son amplios y captan buena parte del fondo de la escena. Podemos apreciar el grosor del grano de la imagen debido al uso de una película de alta sensibilidad que hace posible la fotografía nocturna, así como el empleo de una velocidad más baja en la primera imagen que en la segunda, lo que produce cierto halo alrededor del movimiento de los actores, en una caso, y la congelación de la acción en el otro.

Serie diacrónica de imágenes-El paso de la hoguera en la noche de San Juan en San Pedro Manrique (Soria), 1980-2000



Luis Agromayor. *España en fiestas*. 1987

Descripción y análisis, 1980-2000

La *Enciclopedia de las fiestas de España* de Diario 16, de 1993 dedica una sección específica a *El paso del fuego* que incluye cinco fotografías de César Justel. Una de ellas conserva el punto de vista oblicuo hacia los personajes centrales, pero amplía considerablemente el plano registrando una vista panorámica del acontecimiento publicada a doble página a gran tamaño. Otras dos son registros de detalle: un primerísimo primer plano de la hoguera preparatoria de las ascuas y de los pies de uno de los participantes mientras cruza los rescoldos calientes. En ésta podemos apreciar el salto de las chispas ardientes de la hoguera tras ser pisadas.

La foto de la portada del artículo de la enciclopedia coincide con la que César Justel publica cuatro años después, en 1997, en su libro fotográfico *Fiestas populares* (la podemos ver en solitario en la página siguiente). Se trata de una imagen que también recoge un plano de unos de los momentos críticos del ritual del paso de la hoguera de San Pedro Manrique. La oscuridad de la noche esta vez envuelve completamente el fondo de la imagen. El fotógrafo ha sabido aislar las figuras y aprovechar la iluminación ascendente que proyectan, desde el suelo hacia los saltadores, los rescoldos encendidos. Ello contribuye a dar un colofón de índole escénico a la fotografía, generando un enunciado de carácter más espectacular que las que hemos visto anteriormente.

Serie diacrónica de imágenes-El paso de la hoguera en la noche de San Juan en San Pedro Manrique (Soria), 1980-2000



Enciclopedia de las fiestas de España-Diario 16, 1993

Descripción y análisis, 1980-2000

Cristina García Rodero en su libro fotográfico *España, fiestas y ritos* (1993) también incluye una fotografía con el mismo referente. El encuadre es horizontal y muy similar a los comentados anteriormente de Alfonso, y del mismo César Justel. El paso del fuego vuelve a estar presente en el fondo de la imagen creando un clima de expectación ante la estoica hazaña.

Carlos Blanco introduce en su guía *De año y vez. Fiestas populares de Castilla y León* (1993), otra fotografía de César Justel que registra el mismo momento del paso del fuego (la misma fotografía se publica en el reportaje de la *Enciclopedia de las fiestas de España* de Diario 16, en el mismo año, la podemos ver en la página anterior). Esta vez el fotógrafo elige un encuadre vertical y una lente gran angular que le permite enfatizar la profundidad del área ocupado por las ascuas. La oscuridad de la noche está presente en gran parte de la parte superior de la imagen, contrastando con la claridad de los rescoldos iluminados. El público, que ocupa la franja central de la foto, se va confundiendo con la penumbra del fondo.

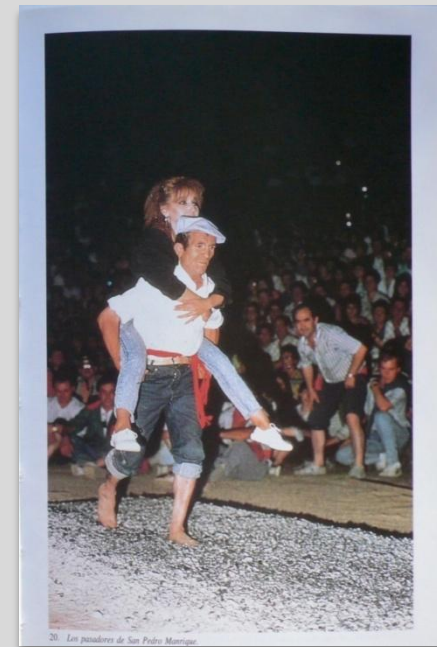
Serie diacrónica de imágenes-El paso de la hoguera en la noche de San Juan en San Pedro Manrique (Soria), 1980-2000



César Justel. *Fiestas populares*, 1997



Cristina García Rodero. *España, fiestas y ritos*, 1993



Carlos Blanco. *De año y vez. Fiestas populares de Castilla y León*, 1993

Descripción y análisis, 1980-2000

En *Fiestas populares día a día* (1998), María Ángeles Sánchez, incluye, como única imagen representativa del rito, una fotografía de detalle. Ha captado una pierna de uno de los participantes, justo en el momento en el que pisa los rescoldos, hundiéndose en ellos y haciendo salpicar las chispas incandescentes. La dimensión de la proeza está aquí representada a través de un fragmento específico. El pie de foto, que ayuda en este sentido, dice así: *los sampedranos pisan, en la noche de San Juan, descalzos sobre una alfombra de ascuas en San Pedro Manrique (Soria)*.

En cuanto a la estética de la imagen, resalta su textura, formada por un grano grueso debido a la alta sensibilidad de la película utilizada. El uso de un teleobjetivo, unido a una gran apertura de diafragma –un *número f* pequeño– en el disparo, ha provocado que la profundidad de campo sea muy pequeña y, por lo tanto, que la parte enfocada de la imagen abarque un área muy concreta centrada justo en la pisada y en los rescoldos.

Serie diacrónica de imágenes-El paso de la hoguera en la noche de San Juan en San Pedro Manrique (Soria), 1980-2000



María Ángeles Sánchez. *Fiestas populares día a día*. 1998

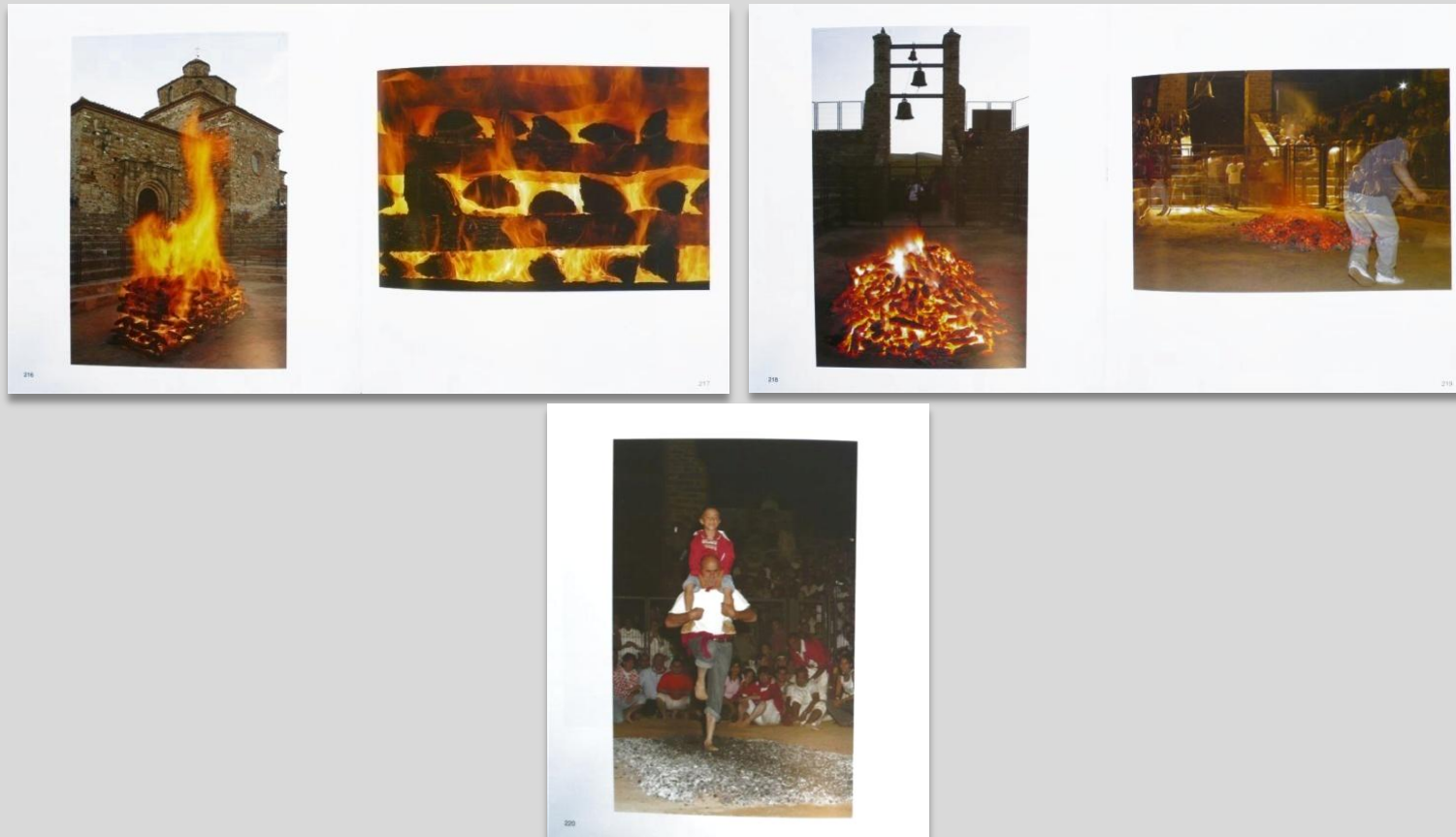
Descripción y análisis, 2000-2010

En el catálogo del Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular del año 2005 podemos ver una serie de cinco imágenes realizadas por Eduardo Blanco referenciadas también en la tradición del paso del fuego de San Pedro Manrique. Las fotografías son digitales. Están realizadas con una cámara Canon EOS 20D.

Las imágenes guardan entre sí cierto orden secuencial. La primera registra un plano de la espectacular hoguera preparatoria de los rescoldos que van a formar posteriormente la alfombra incandescente característica del rito. Podemos ver en esta imagen el contexto en el que se va a desarrollar la celebración: la plaza rodeada de gradas con la iglesia al fondo. La segunda imagen nos acerca al detalle del fuego en plena combustión, nos da cuenta de la cuidada trama que forman la leña y el carbón. La tercera de las fotografías recoge un plano posterior del recinto todavía vacío al atardecer. La hoguera se está apaciguando, la llama está baja y las ascuas ardiendo. En la siguiente imagen podemos observar la presencia del público en las gradas y, en primer plano, a una persona azuzando y aplanando los rescoldos para preparar el tapiz incandescente. La última imagen registra un plano vertical frontal del paso del fuego. Un hombre lleva sobre los hombros a un niño mientras atraviesa las ascuas. Se trata de una imagen muy similar a varias de las que he analizado anteriormente, que da cuenta del momento crucial del rito.

Para la realización de las imágenes, su autor ha contado con varias distancias focales gracias al uso de dos lentes zoom digitales: un 17-40 y un 28-135 mm. Las velocidades de obturación que ha utilizado en los disparos han sido bajas –de 1/20 a 1/50- excepto en el paso del fuego que ha congelado la acción gracias a una velocidad de 1/125 de segundo. Las fotografías del fuego han sido realizadas con trípode y su autor se ha servido también del flash. Concretamente, lo ha sincronizado con la segunda cortinilla para conseguir en la cuarta foto el efecto de transparencia en el individuo que azuza las brasas y a la vez que quedara nítidamente registrado el fondo.

Serie diacrónica de imágenes-El paso de la hoguera en la noche de San Juan en San Pedro Manrique (Soria), 2000-2010



Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2005. Eduardo Blanco Mendizábal, *El paso del fuego en San Pedro Manrique (Soria)*

2.- Análisis de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en torno a sus referentes

2.2.- Análisis de series diacrónicas de rituales y actos festivos religiosos

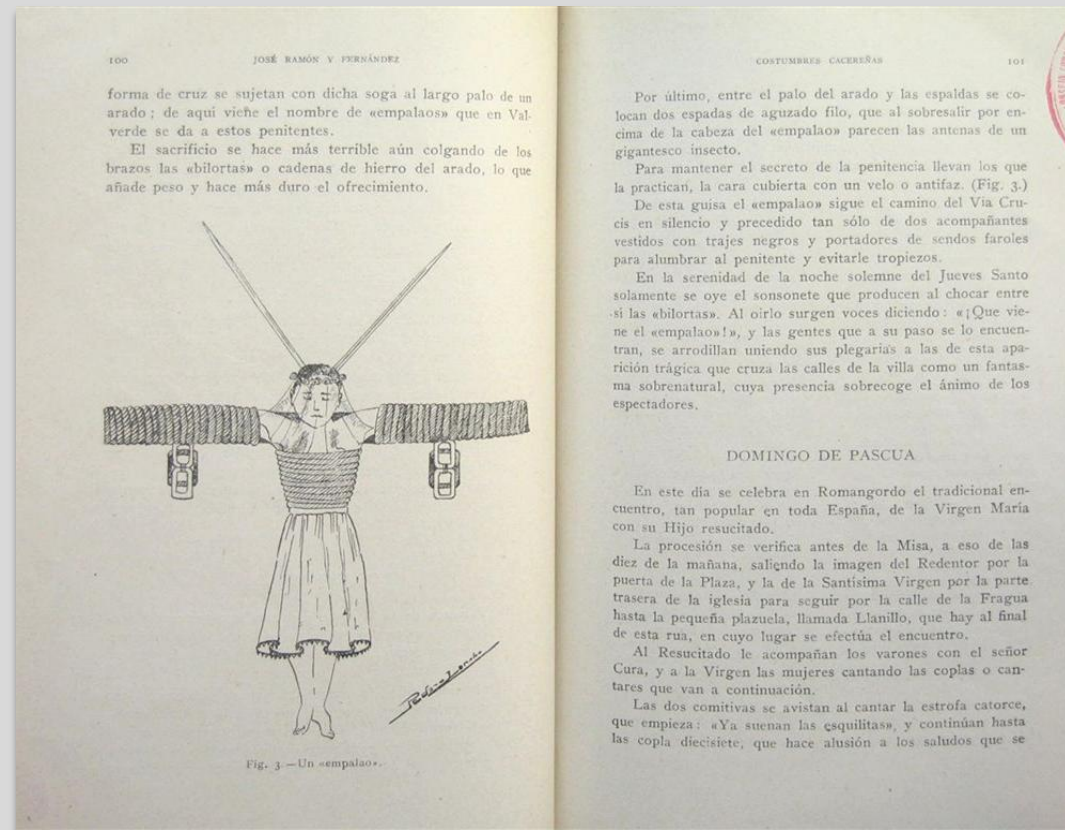
Serie diacrónica de imágenes-el empalao de Valverde la Vera

El rito del Empalao se celebra en la noche del Jueves Santo. Normalmente está motivado por una promesa. El Empalao se prepara en la casa familiar. Desnudo, se le atan a un timón de arado los brazos y el torso, formando una faja. Se cubre de media cintura para abajo con una enagua o túnica corta. Su cabeza queda cubierta con un velo traslúcido que permite ver el camino. Sobre su cabeza una corona de espinas (a veces de flores). A su espalda quedan fijadas unas espadas alzadas en forma de V. De los extremos de los brazos cuelgan tres pares de vilortas. Del mismo palo, cuelga una sabanilla o estola a la altura de los brazos. Descalzo y en silencio hace el "Vía Crucis" por todo el pueblo, acompañado sólo por el Cirineo que lo guía con su farolillo en la oscuridad de la noche. Es un ritual que invita al silencio, dado el sacrificio y la devoción que ponen los valverdanos en esta tradición. La procesión de cada Empalao camina en silencio. Delante, el Empalao; tras él, el grupo familiar cubiertos con mantas oscuras, uno de ellos porta un farol encendido, el Cirineo. En cada estación del Vía Crucis, el Empalao y sus acompañantes se arrodillan y oran en silencio. La fiesta fue declarada de Interés Turístico Nacional en 1980.

Descripción y análisis, 1940-1960

La primera manifestación icónica de la muestra del rito del *empalao* de Valverde de la Vera, es un dibujo publicado en la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* en 1950. Se trata de una representación gráfica esquemática, en la que la línea es la encargada de describir con detalle los elementos a mostrar. En el dibujo prima la actitud descriptiva por encima de la expresiva, a pesar de la rúbrica de autor que aparece. La representación frontal de este *individuo genérico* o *personaje tipo*, de rasgos simplificados, contrasta con la minuciosidad con la que se han representado las cuerdas que envuelven su torso y sus brazos. No aparece ningún fondo, ningún contexto, solamente un esquema detallado y preciso con los elementos esenciales del vestido del personaje, junto con un texto que relata minuciosamente cada rasgo del actor del rito.

Serie diacrónica de imágenes-el empalao de Valverde la Vera, 1940-1960



Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Nº VI, cuaderno nº1, 1950. Costumbres cacereñas

Descripción y análisis, 1960-1980

Dieciocho años después, en 1968, en la segunda franja temporal de análisis de esta investigación, encontramos el referente del *empalao* representado de una manera radicalmente distinta. Esta vez el medio de representación es la fotografía mediante la serie realizada por el fotógrafo Juan Dolcet¹. Juan Dolcet, pertenece a uno de los grupos de fotógrafos españoles que rompieron con la estética pictorialista conservadora que imperaba hasta ese momento en el país. Dolcet realizó un reportaje fotográfico directo en el que queda constatada su capacidad para construir las distintas y sucesivas escenas del ritual.

Como afirma M^a teresa G. Barranco, expresidenta de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, “Dolcet era una escenógrafo natural. Pensemos en la perfecta construcción de su serie fotográfica *El empalao* de la Vera...” (1997, pág. 140).

La imagen que ha prevalecido sobre las demás fotografías de la serie ha sido la del *empalao*. En la actualidad los fondos fotográficos de sobre el reportaje de Juan Dolcet se encuentran en la Universidad de Navarra².

¹ Juan Dolcet (1914-1990), fotógrafo integrante de la llamada Escuela de Madrid, comienza a ser conocido en el mundo fotográfico en la década de los 50 del siglo XX. Por estas fechas se incorporó a la Real Sociedad Fotográfica de Madrid y comenzó a obtener sus primeros reconocimientos y premios fotográficos. Llevó a cabo una fecunda obra desde un enfoque directo de la fotografía en el campo del retrato, el reportaje social y la fotografía de composición, que obtuvo tras un largo recorrido por los pueblos de España.

² La Universidad de Navarra ha puesto a disposición de esta investigación todos los fondos fotográficos de Dolcet de la serie *el empalao* y me ha enviado los solicitados a baja resolución (suficiente para el análisis). En estos fondos hay muchas copias en papel positivadas por el propio Dolcet que son diferentes versiones de los mismos fotogramas que están incluidos en la serie diacrónica que analizamos.

Serie diacrónica de imágenes-el empalao de Valverde la Vera, 1960-1980



Juan Dolcet. El *empalao*. Valverde la Vera, 1968.
Fondo fotográfico de la Universidad de Navarra

Descripción y análisis, 1960-1980

La fotografía más conocida del reportaje de Dolcet, se publica siete años después, en 1975, en un artículo que dedica la Revista Narria al ritual. La fotografía de Dolcet, que forma parte del trío de imágenes que acompañan al texto, está descontextualizada totalmente. La figura del *empalao* aparece recortada del fondo y seccionada en su parte inferior. No ofrece tampoco ninguna referencia textual al autor ni a la fecha de ejecución de la imagen. El recorte de la fotografía de Dolcet, no guarda ninguna relación de tipo formal y tampoco en cuanto a su contenido, respecto a las otras dos imágenes de artículo de la revista. La primera de las fotografías representa un momento de la procesión del *empalao* y la otra es una vista de una calle de Valverde de la Vera. Las imágenes no forman ninguna serie y a penas cumplen la función de ser meras ilustraciones del texto elegidas y organizadas de forma inconexa y discordante.

Serie diacrónica de imágenes-el empalao de Valverde la Vera, 1960-1980



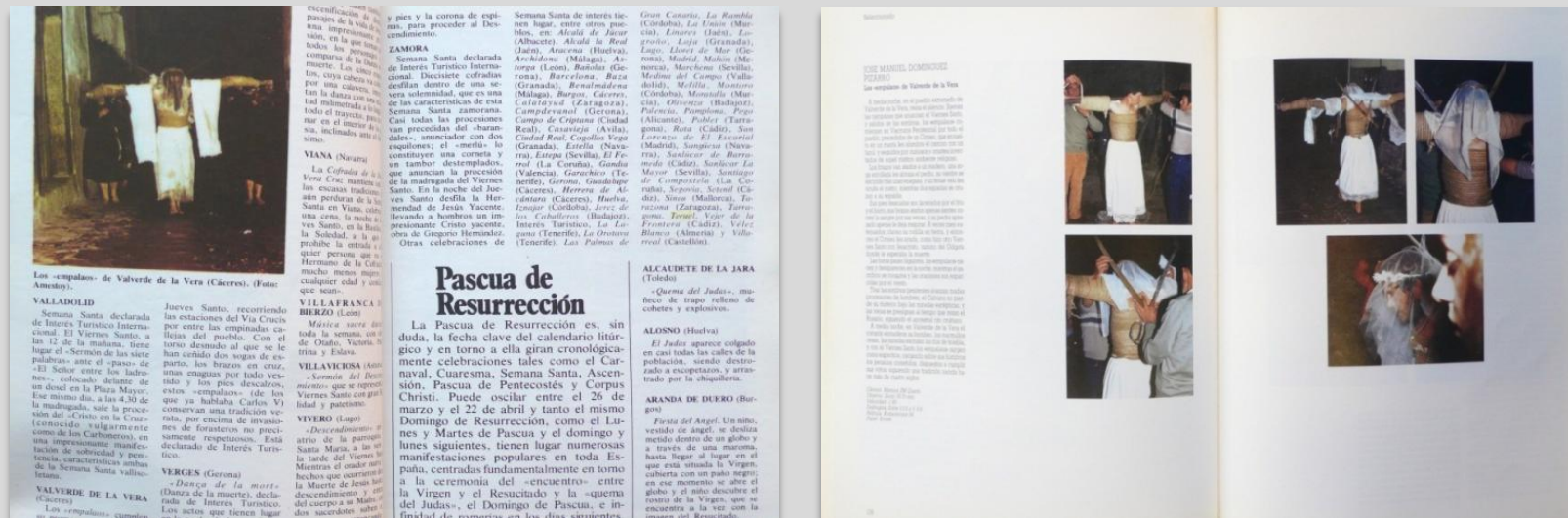
Revista Narria, nº 0, 1975
El empalao. Pedro Montalvo

Descripción y análisis, 1980-2000

La primera guía de fiestas populares de María Ángeles Sánchez, publicada en 1982 por Viajar, incorpora una fotografía de un *empalao* de Valverde de la Vera durante la procesión. Dado que la guía no tiene un carácter preponderantemente visual, incluye solamente algunas imágenes fotográficas en sus páginas, dedicadas fundamentalmente a describir los rituales mediante escuetos textos de carácter informativo. Entre las imágenes cabe destacar ésta del *empalao*, ilustradora del pequeño texto dedicado al ritual. La imagen fotográfica está impresa con escasa calidad, lo que impide apreciar sus matices y dificulta su lectura. Los negros y, en general, la gama de colores oscuros muestran un aspecto empastado que hace difícil desgranar toda la información contenida en la fotografía. Sobre todo queda confundida en la oscuridad de la noche la información incluida en el fondo de la imagen, cuyo referente es la comitiva familiar que acompaña al *empalao*. Todo ello contribuye a que la resultante de la imagen sea la silueta en primer plano frontal del *empalao* como si de un icono con cierto esquematismo se tratara. Los brazos en cruz con los paños blancos y la corona de espinas hacen identificar de inmediato al actor principal del rito sin más pretensiones.

El catálogo del Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, publica dos series premiadas sobre el ritual del *empalao* de la población cacereña. Para la primera de las series, presentada al Certamen en 1985, José Manuel Domínguez utilizó una cámara Mamiya ZM Quartz sirviéndose de las distintas focales de un zoom de 35-70 mm. La película de color elegida para el trabajo fue la Kodachrome 64. El tema fue abordado desde la idea de secuencia y de proceso. A pesar de la limitación numérica que impone el Certamen, el autor de estas imágenes ha seguido cierta idea de secuencia ordenada de los acontecimientos, aunque hay que tener en cuenta que para hacer una secuencia completa del ritual se necesitaría una serie con muchas más imágenes fotográficas. Las dos primeras imágenes cuentan la preparación de la indumentaria del *empalao*, mediante una vista frontal y otra de espaldas. En ellas se aprecia muy claramente la participación de los familiares en los preparativos. Las otras tres fotografías están realizadas durante la procesión y articuladas por planos. Recogen respectivamente: un plano completo, un primer plano y un primerísimo plano del *empalao* durante la procesión. La última imagen incluye, en un lugar preponderante, el rostro de una de las acompañantes representando a los demás participantes de la comitiva. A pesar de este primerísimo primer plano del rostro de la mujer, el foco selectivo, está puesto constantemente en el personaje del *empalao*, como ocurre durante todo el reportaje, gracias a la pequeña profundidad de campo propiciada por el uso de *números f* bajos (*f*: 3,5-5,6). La imagen anterior, muestra un personaje que está fuera de plano, pero cuyo brazo induce a constatar su presencia. Domínguez, en sus cuidados encuadres, se sirve de varias estrategias para referirse a la presencia de los participantes. Da preponderancia y protagonismo indiscutible al *empalao*, sin embargo incluye parcialmente a los demás, hace patente su presencia, incorporándolos al filo de los planos.

Serie diacrónica de imágenes-el empalao de Valverde de la Vera, 1980-2000



María Ángeles Sánchez. Guía de fiestas populares. Viajar, 1982

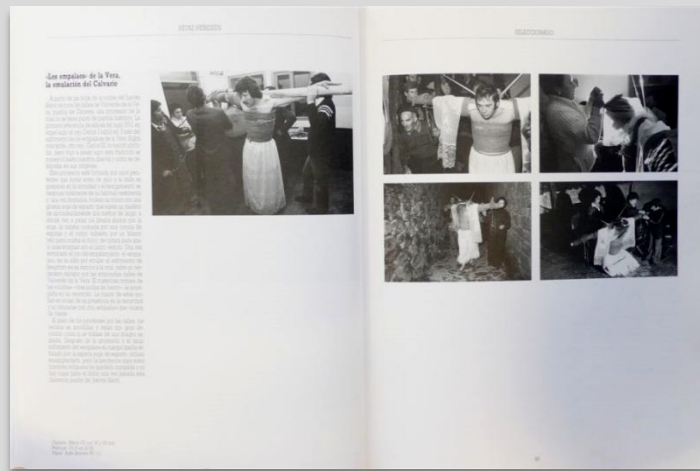
Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1985.
José Manuel Domínguez Pizarro, Los "empalao" de Valverde de la Vera

Descripción y análisis, 1980-2000

La serie realizada por Heinz Hebessein en 1988, con una cámara Nikon F2 y la película en blanco y negro Tri-X de Kodak, es una serie más directa, con encuadres menos cuidados que la anterior, pero sin embargo mucho más dinámica. El tipo de película permite fotografiar escenas de acción aun con poca luz, ya que tiene una amplia latitud de exposición, obteniendo imágenes con una estructura de grano clásica y fino. En lugar de representar a uno de los empalaos y hacer el seguimiento del rito a través de él, como lo hizo Domínguez, Hebessein ha fotografiado a varios individuos en distintos momentos representando el ceremonial. El autor de las fotografías no ha obviado el contexto que rodea al protagonista, sino todo lo contrario, ha tenido en cuenta y ha incorporado de lleno a la acción a los demás participantes mediante tomas realizadas desde puntos de vista desde leves picados cámara con un angular de 35 mm., y con un objetivo normal de 50 mm. También, como lo hizo Domínguez en la serie anterior, se ha servido de distintos planos de imagen para articular su serie, de una manera menos ordenada secuencialmente, pero también menos estática. Una profundidad de campo mayor, propiciada por el uso de menores aperturas de diafragma, hace que las personas incluidas en la escena estén representadas con la misma nitidez que el protagonista y facilita que se aprecien los detalles del fondo de los distintos escenarios en los que se desarrollan las acciones.

Cristina García Rodero publica en *España Oculta*, en 1989, una fotografía del *empalao* en blanco y negro cuya fecha de realización es 1979, según indica el índice del libro. La imagen fotográfica recoge desde una toma frontal, con un leve contrapicado de cámara, al personaje protagonista del rito, completamente aislado de los demás, en un momento en el que camina por un estrecho callejón que se abre desde el punto de fuga central, hasta los bordes de la imagen en una composición equilibrada y simétrica. Sin embargo, García Rodero capta, con una velocidad de obturación alta, unas fracciones de segundo del recorrido del *empalao*. La simetría estática del fondo, contrasta con la diagonal dinámica que marcan los brazos y con los pies descalzos captados en plena marcha sobre una calzada representada con múltiples matices de gris, hasta llegar al negro puro. Esta tensión, entre los blancos más claros y los negros más profundos, entre el fondo pesado y estático y la acción de la figura, está acentuada por los elementos pesados que carga verticalmente sobre los brazos, y que también están captados en movimiento. La imagen evoca al calvario y penitencia, logrando transmitir sensaciones de inquietud, de dificultad y de trance.

Serie diacrónica de imágenes-el empalao de Valverde la Vera, 1980-2000



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1988.
Heinz Hebeisen, "Los empalao" de la Vera, la emulación del Calvario



Cristina García Rodero. El *empalao* de Valverde de la vera (Cáceres),
1979
España oculta, 1989

Descripción y análisis, 1980-2000

Luis Agromayor, en *España en fiestas*, 1987, dedica un capítulo a los *empalaos de Valverde*, pero lo hace desde la comparativa con otro ritual, con los *hermanos de Peralta*. Aborda el tema con amplitud, sirviéndose de un mapa para la contextualización geográfica de los pueblos y de dos fotografías en blanco y negro, de las calles y de la plaza de Valverde, destinadas a situar al lector ante la arquitectura popular característica del lugar. Dos fotografías frontales del *empalao*, en color, representan dos momentos de la procesión nocturna por las calles del pueblo.

Luis Carandell escribió sobre el libro *España en fiestas* (Aguilar, 1987): “No cabe duda de que el conocimiento de la riquísima variedad de las fiestas, al que sin duda contribuirá la minuciosa descripción que Luis Agromayor hace de ellas en su libro, es, a mi juicio, un elemento fundamental para el conocimiento del país en que vivimos”.

Serie diacrónica de imágenes-el empalao de Valverde de la Vera, 1980-2000



Luis Agromayor. España en fiestas. 1987

Descripción y análisis, 1980-2000

La Enciclopedia de Diario 16, en 1993, también destina una doble página al ritual de Valverde la Vera. La descripción de las características de la procesión mediante texto, juega en igualdad de condiciones, en cuanto a espacio dedicado en la edición se refiere, con la imagen. Dos fotografías de gran tamaño, recogen sendas vistas laterales, una de frente y otra de espaldas, de uno de los protagonistas del rito. Esto hace que se aprecien los pormenores de la indumentaria característica de los *empalaos*. La noche en la que se desarrolla la acción, deja entrever en el fondo de la segunda imagen a otro de los empalaos haciendo evidente la participación en procesión simultánea de varios de sus protagonistas. La segunda imagen muestra la dificultad y la penitencia que conlleva el ritual, ya que recoge el momento en el que el sacrificado posa un rodilla en el suelo en posición de contrición.

Cristina García Rodero publica en 1993 otra imagen del *empalao* en *España, fiestas y ritos*, con textos de Caballero Bonarld. Esta vez la fotografía, como el resto de las que se muestran en el libro, está hecha en color, algo poco habitual en las publicaciones fotográficas de García Rodero. La oscuridad de la noche envuelve el fondo, lo que prácticamente deja al personaje descontextualizado dejando apenas adivinar las caras de los acompañantes del penitente y centrando toda la atención en el protagonista central de rito. El encuadre vuelve a ser frontal, como el de la fotografía del *empalao* que publica en *España Oculta*, pero esta vez recoge horizontalmente uno de los momentos más dramáticos de la ceremonia, en el que el *empalao* está a punto de arrodillarse y caer al suelo.

Serie diacrónica de imágenes-el empalao de Valverde la Vera, 1980-2000



Enciclopedia de las fiestas de España. Diario 16, 1993



Cristina García Rodero. España fiestas y ritos, 1993

Descripción y análisis, 2000-2010

Una de las galerías de fotografías publicada en el portal Flickr recoge una secuencia de los preparativos de la indumentaria del *empalao*, así como varios momentos de la procesión por las calles de Valverde de la Vera. En total publica 23 fotos, en blanco y negro y en color, realizadas, según consta en la página, el 10 de abril de 2009. Las fotografías, cuyo referente son los preparativos de uno de los penitentes, son fundamentalmente primeros y primerísimos planos del personaje. En estos planos del rostro, tan cortos y cercanos, queda desvelada la identidad de la persona que encarna el ritual. No se trata de un personaje tipo, que representa a los demás, ni de varios sujetos que representan al colectivo de penitentes. Las fotografías muestran a una persona de carne y hueso, revelan la textura y las características de su piel, y se acercan al carácter de su gesto. La persona, seguro que es consciente de la presencia de cámaras, aunque la distancia sea considerable por el uso de teleobjetivos. A pesar de ello, incluso a pesar de la incursión de un micrófono de televisión, permanece absorta en su interpretación evitando la mirada a la cámara fotográfica. En la galería, también encontramos planos de detalle, fragmentos que recogen la colaboración de los familiares y vecinos del *empalao*. Una de las últimas imágenes de la galería recoge un momento en el que el *empalao*, una vez culminada su empresa, abraza de manera emotiva a la que suponemos su mujer o alguien muy cercano de su entorno afectivo y familiar. Se trata de una escena que pertenece al ámbito de lo privado, pero que aparece recogida por la fotografía y expuesta en un portal de acceso público. Aunque la serie representa una secuencia de los preparativos, no está realizada con ningún criterio temporal, ni siquiera se puede establecer un orden de planos que respondan a algún tipo de pauta. El uso del color y del blanco y negro, de forma indistinta y aleatoria, refuerzan ésta idea de conjunto de imágenes tratadas por separado, pero mostradas con continuidad en una misma galería.

Serie diacrónica de imágenes-el empalao de Valverde la Vera, 2000-2010



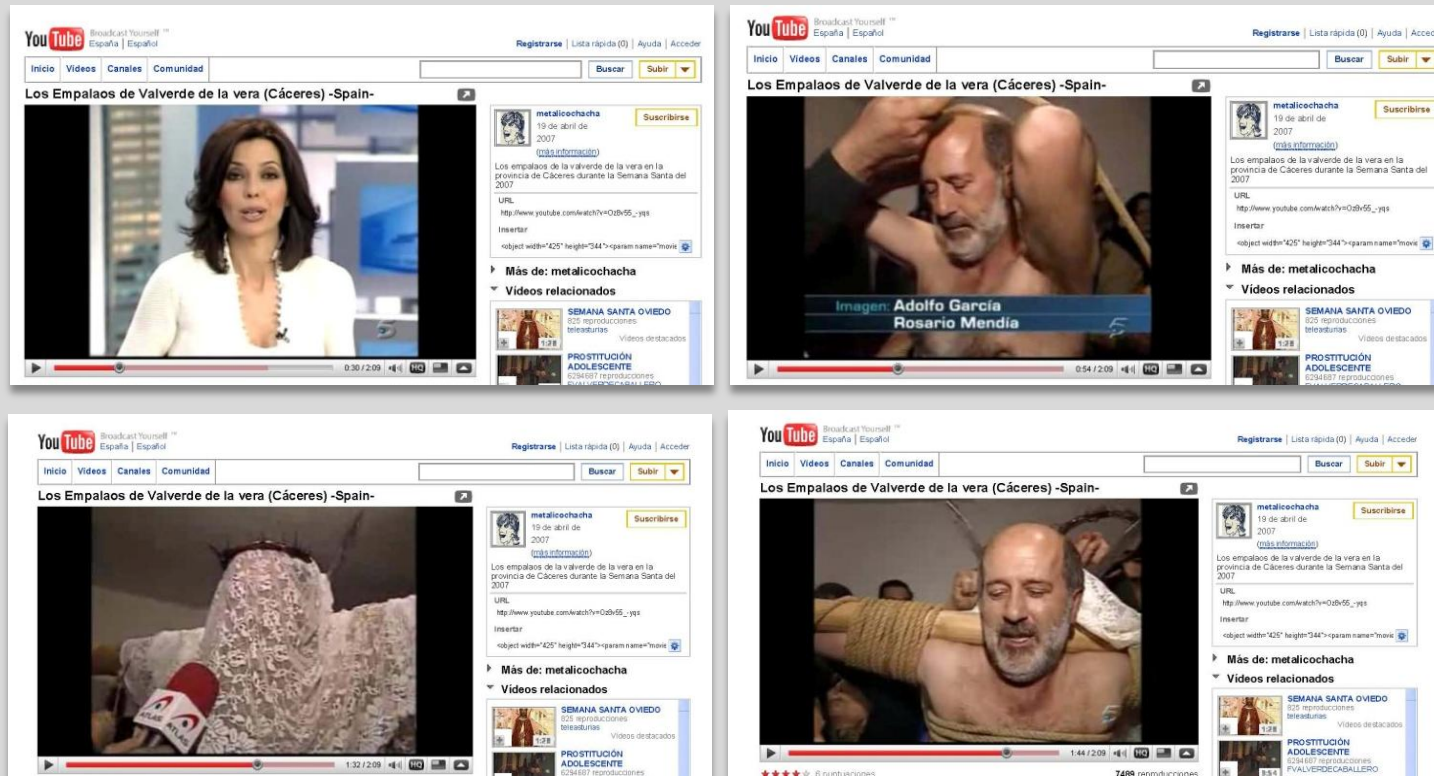
Galería fotográfica publicada por h4rp0. <http://www.flickr.com/photos/h4rp0/sets/72157616761593576/>

Descripción y análisis, 2000-2010

El reportaje audiovisual realizado y emitido por Tele-5 sobre el rito del *empalao* de Valverde, permanece colgado en el portal de vídeos Yuo Tube. El reportaje explica el rito mediante una voz en off y hace un seguimiento del mismo mediante imágenes y entrevistas. Recoge, en primer lugar, la secuencia de los preparativos. Como ocurría en la galería fotográfica del portal Flickr, las imágenes muestran primeros y primerísimos planos del actor del ritual. Como en este caso, el medio es el audiovisual, el actor es sometido a preguntas, realizadas durante los preliminares de la procesión y al final de la misma.

Además del reportaje de Tele-5 colgado en You Tube, queda constancia, según la prensa digital de la retransmisión audiovisual en directo, por parte del Canal Extremadura TV, del ritual de los *empalaos* de Valverde de la Vera.

Serie diacrónica de imágenes-el empalao de Valverde la Vera, 2000-2010



Reportaje emitido en Tele-5 sobre el rito del *empalao* de Valverde la Vera, colgado en el portal YuoTube
http://www.youtube.com/watch?v=Oz8v55_-yqs&hl=es

Descripción y análisis, 2000-2010

El portal del Ayuntamiento de Valverde de la Vera, difunde información textual sobre el rito de los *empalaos* dedicando a ello varias secciones de la página. La imagen fotográfica en blanco y negro, que encabeza el texto, hace que de inmediato identifiquemos al personaje del *empalao*. No da ninguna información del proceso de ritual, sin embargo sitúa al espectador ante la apariencia de su actor principal.

El portal turístico de la zona de la Vera, Aturive, publica una galería de imágenes del ritual, procedentes de diferentes épocas, que aparecen sin datar. En la galería hay, indistintamente, fotos en blanco y negro y en color. Incorpora fotos de procedencia anónima, junto a fotografías emblemáticas del *empalao*, como la que realizó Juan Dolcet en 1968 y que he tratado en profundidad al principio del análisis de esta serie. La cantidad de información visual fragmentaria prima en la página, frente a la contextualización y la coherencia formal y de contenido de la misma, lo que repercute directamente en la calidad de la galería fotográfica. El criterio de la galería de imágenes es un criterio de acopio, sin más, que no tiene en cuenta la capacidad de referente temporal e histórico que posee la naturaleza de la imagen fotográfica, su necesidad de contexto y de criterios de relación entre las imágenes.

Serie diacrónica de imágenes-el empalao de Valverde de La Vera, 2000-2010

Portada » Valverde » Los Empalao de Valverde de La Vera

Valverde

- Valverde
- Rutas
- Museos
- Los Empalao
- Los Empalao
- Historia
- Fiestas
- Datos

Los Empalao

- La Leyenda
- Interpretación
- Cronología
- Consideraciones

Canales

- Los Empalao
- Valverde

Enlaces

- Onda Arañuelo
- Navalmoral
- Jarandilla
- Aturive

Publicidad

Los Empalao de Valverde de La Vera

A partir de la media noche del Jueves San puede oír por las calles de Valverde de la sonido de unas vilortas...

Es un Empalao, que se dispone a realizar su vía crn motivado por una promesa o "manda" hecha ante El empalao camina descalzo, sobre sus hombros le timón de arado sujeto por una soga de esparto que envuelve torso y brazos desnudos. Lleva además u enagua blanca que le cubre de cintura para abajo, mitad de sus brazos penden un par de vilortas, con tres aros cada una, y una togi símbolo del Crucificado. Cubre su rostro un velo blanco que sujeta con una coron espinas, sobresaliendo por encima de la cabeza dos espadas cruzadas. En todo momento va acompañado por el Cirineo, que se oculta bajo una manta y l atumbra el paso con un farolillo.

El Rito del Empalao se viene celebrando desde tiempo inmemorial en la noche del Jueves S Es la Fiesta más emblemática de Valverde de la Vera y quizás de toda la comarca, declara Interés Turístico Nacional el 18 de Enero de 1980.

El Empalao se prepara en la casa familiar. Es un ritual que invita al silencio, dado el sacrifi devoción que ponen los valverdianos en esta tradición.

La procesión de cada Empalao camina en silencio. Tras él, el grupo familiar cubiertos con r oscuras, uno de ellos porta un farol encendido, el Cirineo. En cada estación del Via Crucis, Empalao y sus acompañantes se arrodillan y oran en silencio. Cuando se cruza con otro En con un Nazareno se arrodillan ambos.

Terminado el Via Crucis de las 14 estaciones, el séquito regresa a casa. Allí, el Empalao se y se desoga, finalmente se le fricciona el cuerpo para recuperar la buena circulación de la s

*Son las cuatro de la madrugada; ya se ha ido toda la gente.
Las farolas parecen cansadas de iluminar tanta curiosidad.
La calle Real está vacía, pero... el ahogo de la noche despierta
con el sonido ancestral de unas vilortas a lo lejos.
¡ Quédate quieta ! (en un susurro) idejémosle pasar !.
Va acompañado de su familia. Detrás va alumbrando
con un farolillo un Cirineo, pero el que sigue los pasos es
un Nazareno con una pesada cruz.
Ya han pasado. Vuelve el silencio.
Pero en el aire flota el olor a penitencia, a gozo de la comedia,
a dulce laga de una soga...
pero sobre todo a respeto por una tradición.*

Aturive

Vive la Vida Vive la Vera

Los Empalao de Valverde de la Vera

El Rito del Empalao de Valverde de la Vera es una tradición que se celebra en la noche del Jueves Santo. Es una fiesta que invita al silencio, dado el sacrificio de devoción que ponen los valverdianos en esta tradición.

La procesión de cada Empalao camina en silencio. Tras él, el grupo familiar cubiertos con ropas oscuras, uno de ellos porta un farol encendido, el Cirineo. En cada estación del Via Crucis, Empalao y sus acompañantes se arrodillan y oran en silencio. Cuando se cruza con otro Empalao o con un Nazareno se arrodillan ambos.

Terminado el Via Crucis de las 14 estaciones, el séquito regresa a casa. Allí, el Empalao se desoga, finalmente se le fricciona el cuerpo para recuperar la buena circulación de la sangre.

*Son las cuatro de la madrugada; ya se ha ido toda la gente.
Las farolas parecen cansadas de iluminar tanta curiosidad.
La calle Real está vacía, pero... el ahogo de la noche despierta
con el sonido ancestral de unas vilortas a lo lejos.
¡ Quédate quieta ! (en un susurro) idejémosle pasar !.
Va acompañado de su familia. Detrás va alumbrando
con un farolillo un Cirineo, pero el que sigue los pasos es
un Nazareno con una pesada cruz.
Ya han pasado. Vuelve el silencio.
Pero en el aire flota el olor a penitencia, a gozo de la comedia,
a dulce laga de una soga...
pero sobre todo a respeto por una tradición.*

Aturive, Portal de turismo de la Vera de Cáceres. Galería de fotos

Portal de Valverde de la Vera. *Los empalao*
<http://www.valverdevera.com/t/valverde-14/o/los-empalao-de-valverde-de-la-vera-52>

http://www.aturive.com/fotos__69.html

Serie diacrónica de imágenes -La Trinidad de Lumbier (Navarra)

Esta romería penitencial se celebra desde el siglo XIX el día de la Santísima Trinidad, el primer domingo después de Pentecostés. A las 8:00 h. de la mañana tañen las campanas y numerosos romeros comienzan su peregrinación a la ermita de la Trinidad, situada en el borde de un escarpe rocoso de la sierra de Leire.

Penitentes de la hermandad de Los Cruceros vestidos con túnicas negras portan pesadas cruces de madera y ascienden cansadamente hasta la ermita, que se encuentra a 740 metros de altitud. La peregrinación se hace en fila, ordenadamente según la antigüedad de los Nazarenos. Los jóvenes a la cabeza, los más expertos atrás. El periplo se caracteriza por la sobriedad y la espiritualidad, y dura una hora aproximadamente. Una vez en la ermita se oficia una misa y seguidamente, los devotos celebran una animada jornada festiva.

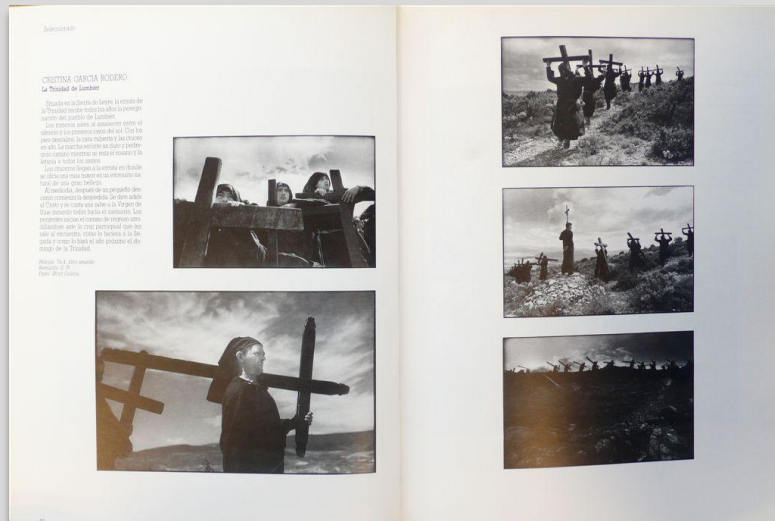
Descripción y análisis, 1980-2000

Las primeras fotografías de la muestra de la romería de la Trinidad de la población Navarra de Lumbier proceden de los Certámenes de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares de 1984 y 1986.

En 1984, Cristina García Rodero, es seleccionada por el Certamen del Ministerio de Cultura con una serie de cinco fotografías. García Rodero se sirve del gran angular para realizar sus instantáneas y genera una gama de grises oscuros tamizando la luz con un filtro amarillo. De esta manera crea una atmósfera que inunda de dramatismo religioso sus imágenes. En la serie se suceden varios tipos de planos: plano medio, primer plano, plano de conjunto, plano general corto y plano general largo, respectivamente. El plano medio de la primera imagen está tomado desde un ángulo bajo respecto a la escena, muestra a los tres personajes en actitud de reposo, con el cielo de fondo y con la mirada alta y perdida. Encontramos signos de espiritualidad personalizada en los rostros de los tres actores. El primer plano de la segunda imagen hace hincapié en esta idea centrando la atención en un único actor. Como manifiesta Francisco José Sánchez (2004, pág. 680), “la fotografía se basa en referentes particulares para representar generalidades”. Para él la representación del personaje concreto tiene un peso específico ya que contribuye a suscitar la divinización de la persona, dotándola de un carácter trascendental y místico. Las tres fotografías de la página derecha son tomas progresivas del conjunto de la procesión. Registran una sucesión de planos generales, en cada imagen la cámara se aleja más que en la anterior. La última fotografía, corresponde con la toma más lejana, representa el perfil de la procesión creando una imagen prácticamente abstracta en la que solo tienen relevancia el cambio de tono y de textura de la línea de horizonte y las pequeñísimas cruces de la procesión. La sutil silueta del desfile aumenta la sensación de transcendencia espiritual del acontecimiento religioso.

La otra serie, publicada en el Certamen de 1986, registra la Trinidad de Lumbier con una mirada muy diferente a la de Cristina García Rodero. Juan Ignacio Delgado utiliza también el blanco y negro para realizar sus fotografías, pero en lugar de buscar imágenes de los momentos críticos de la procesión, aislar a los actores y envolverlos en ese ambiente místico que hemos podido ver, fotografía escenas en las que aparece el público, además de los actores. Delgado no muestra la parte espiritual de la procesión sino todo lo contrario, registra el cansancio y la fatiga de los actores y fotografía el momento de descanso de los asistentes.

Serie diacrónica de imágenes -La Trinidad de Lumbier (Navarra), 1980-2000



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1984
Cristina García Rodero, *La Trinidad de Lumbier*



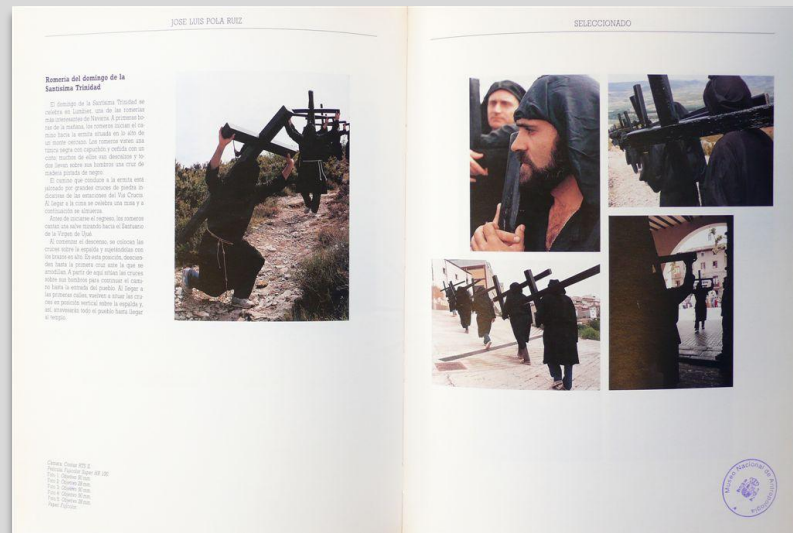
Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares,
1986. Juan Ignacio delgado Santamaría, *Romería de la Trinidad*. Lumbier
(Navarra)

Descripción y análisis, 1980-2000

Una última serie sobre la Santísima Trinidad fue publicada también en el Certamen en el año 1989. Esta vez el fotógrafo, José Luis Pola, ha optado por el color para representar la procesión. Sin embargo, la fuerza de los negros de los vestidos de los actores y de las cruces domina entre todos los demás colores generando imágenes muy contrastadas y sutilmente coloreadas. Las líneas diagonales cruzan el encuadre para representar a los actores en actitud dinámica caminando en procesión. En la tercera fotografía se cierra el plano y se ve solamente un fragmento, casi una abstracción, que representa una secuencia de cruces en diagonal que sugieren el curso de la procesión.

Cristina García Rodero, en *España, fiestas y ritos*, 1993, dedica una imagen fotográfica a la romería de la Trinidad de Lumbier. La fotografía está realizada desde un punto de vista lateral respecto a la procesión. La comitiva, en el momento que recoge la instantánea, permanece en reposo ante una pared encalada, seguramente la de la ermita de la Trinidad. Este fondo limpio y blanco, permite que los negros de las túnicas de los participantes y de las cruces que portan, se recorten de manera limpia formando una silueta impecable. La diagonal que marca la comitiva cruza el encuadre desde el ángulo superior derecho, hasta su opuesto inferior.

Serie diacrónica de imágenes -La Trinidad de Lumbier (Navarra), 1980-2000



Cristina García Rodero. España, fiestas y ritos, 1993. *La Trinidad de Lumbier*

Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares,
1989.

José Luis Pola Ruiz, *Romería del domingo de la Santísima Trinidad*
Lumbier (Navarra)

Descripción y análisis, 1980-2000

Fernanda Barnuevo, en la publicación *Fiesta populares de España I*, de 1994, aporta otra vista diferente a la de Cristina García Rodero. La fotografía recoge, mediante un encuadre frontal, a la comitiva, también en un momento de reposo. La blanca pared encalada sirve igualmente de fondo de imagen, solo que en este caso una ventana enrejada se incorpora a la imagen. Los rostros de los participantes miran a la cámara, conscientes de su presencia. La comitiva de la romería ordena a sus participantes por edades, de menos a mayor. El niño, el más joven de la procesión, mantiene una actitud relajada y muestra complacencia con el registro fotográfico igual que los demás integrantes de la comitiva que manifiestan la misma actitud.

Como en muchos otros casos, en la guía de *Fiestas populares. España día a día*, de 1997, María Ángeles Sánchez incluye fotografías de algunas celebraciones. Entre ellas, una de la romería de Lumbier. La imagen cumple la función de ayudar a identificar el rito en un golpe de vista. Es una vista posterior del desfile que transcurre por una de las calles de la población. Las túnicas negras y la línea diagonal que traza las cruces, también negras, que portan los romeros, hacen que de inmediato identifiquemos los elementos esenciales de esta conmemoración religiosa.

Serie diacrónica de imágenes -La Trinidad de Lumbier (Navarra), 1980-2000



Fernanda Barnuevo, Fiestas populares de España I, 1994
Las cruces de Lumbier



María Ángeles Sánchez. Fiestas Populares. España día a día, 1997

Descripción y análisis, 2000-2010

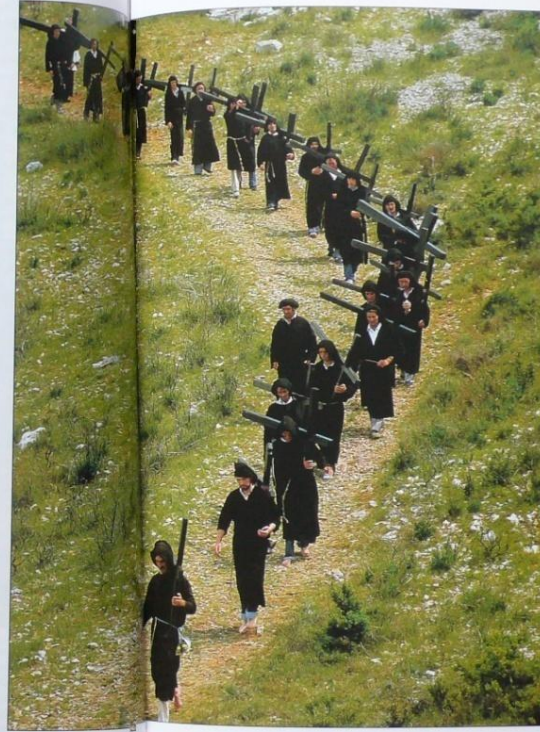
María Ángeles Sánchez, en *Fiestas con encanto*, en 2007, incluye una fotografía de gran tamaño en proporción con el tamaño de la guía y en comparación con otras fotografías incluidas en ella. La foto muestra la procesión de los romeros durante su camino hacia la ermita. Desde un punto de vista alto y con un gran angular, María Ángeles Sánchez ha conseguido realizar una fotografía panorámica que capta perfectamente la trayectoria de la procesión. La curva que describe, entra desde el ángulo superior izquierdo, para después de cambiar su dirección de forma suave y volver hacia el borde inferior izquierdo del encuadre. La propia estética de la procesión, de escasa variedad cromática, y la pradera verde intenso como fondo, indicando el momento estacional de la primavera, confieren a la imagen un carácter de simplicidad haciendo que su lectura sea inmediata, fácil y clara.

Serie diacrónica de imágenes -La Trinidad de Lumbier (Navarra), 2000-2010

Fiestas de primavera

AUNQUE EL ESPLENDOR primaveral contempla también el paso de algunos cortejos penitenciales, es la alegría por el renacer de la naturaleza, por la promesa de la tierra en flor, lo que preside la mayoría de las celebraciones de un tiempo que ha dejado atrás los rigores del invierno. En ella se inscriben las cruces de mayo y sus cantos correspondientes; las romerías que se reparten aquí y allá por trochas, veredas y campos; las danzas ancestrales y los vestigios de antiguas celebraciones en las que aún perviven rituales de competencia entre comunidades vecinas y, por unos días, enfrentadas.

Cruceros de Lumbier
(Navarra).



214

215

María Ángeles Sánchez. *Guía de fiestas con encanto*, 2007

Serie diacrónica de imágenes-Leyenda de las piedras en Muxía (La Coruña)

El segundo domingo de septiembre se celebra esta romería que une elementos paganos y religiosos. Es una importante fiesta en Galicia que entronca con el Camino Jacobeo de Santiago a Muxía y que atrae a los numerosos peregrinos que recorren el Camino de Santiago en cualquier época del año.

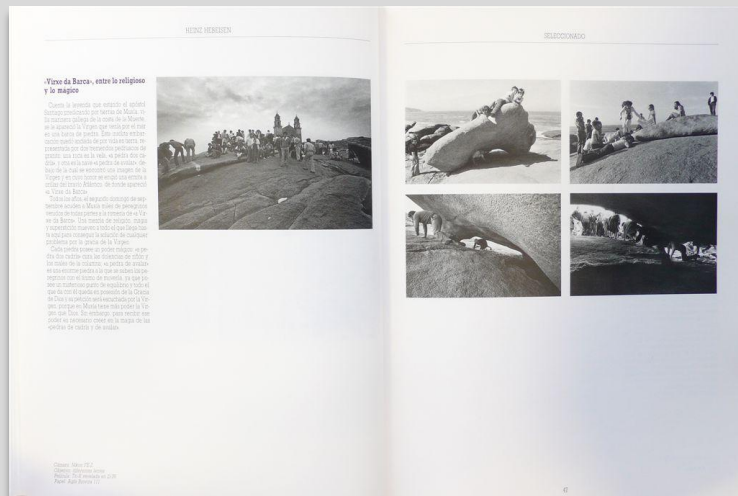
El santuario de Nosa Señora da Barca es uno de los más antiguos de Galicia y recibe a muchísimos peregrinos. También hay muchas tradiciones y ritos que lo rodean, al menos desde el siglo XVI. El primer templo parece ser que se construyó en siglo XIII con objeto de cristianizar un lugar al que ya peregrinaban los celtas. Ya en esta época era lugar de peregrinaje tras la visita al Apóstol en Santiago de Compostela. La tradición cuenta que la Virgen se apareció al apóstol para animarle en la evangelización, y lo hizo navegando en un barco de piedra del que aún pueden verse vestigios en las cercanías de la ermita. El culto a las piedras está muy desarrollado en la zona. Según la leyenda la Virgen llegó en barca: la vela (a Pedra de Abalar), el barco (A Pedra dos Cadrís) y el timón (Pedra do Timón) son los restos de piedra de la embarcación que merecen la pena ser visitadas. Hay diversas creencias respecto a la imagen de la Virgen, que para algunos fue encontrada bajo las piedras y para otros se mostró ante el propio Apóstol Santiago, que edificó un altar en el mismo lugar que se hallan ahora las piedras. También se cuenta el prodigio de la negativa de la imagen a ser cambiada de lugar, ya que volvía entre las piedras cuando era llevada lejos.

Descripción y análisis, 1980-2000

El catálogo del Certamen Nacional sobre Artes y Tradiciones Populares, de 1988 publica una serie de cinco fotografías de Heinz Hebeisen con el referente de la tradición de Muxía. Hebeisen realiza una toma panorámica, en la que registra en primer plano el terreno pedregoso que rodea la ermita. Ha situado, sin embargo, la escena principal en un segundo plano, de manera que el séquito de participantes se aproxima a la línea de horizonte en la que converge, en uno de los centros fuertes de atención desde el punto de vista perceptivo, con la silueta recortada de la ermita. Se trata de una composición serena cuyo tono hierático está provocado por el registro, desde una mirada partícipe e involucrada en la peregrinación, con un ángulo contrapicado de cámara y con una focal corta, gran angular. El uso de la película en blanco y negro contribuye también en este sentido, acentuando la intensidad de la representación de los elementos naturales del paisaje, tanto de la textura de la piedra del entorno, como del degradado del cielo. Las imágenes sucesivas de la serie de fotografías realizada por Hebeisen, abundan en este aspecto acercando el foco de atención a detalles diversos, pero manteniendo el interés por reflejar la calidad táctil de las texturas materiales del paisaje que envuelve el acontecimiento.

La enciclopedia publicada en 1993 por Diario 16, de las *Fiestas de España*, incluye dos fotografías dentro de un capítulo específico dedicado a *La barca de la Virgen*. El espacio asignado al texto descriptivo, que transcurre de forma paralela a las imágenes, es considerablemente menor que el ocupado por éstas, por lo que el carácter predominantemente visual de la guía queda constatado una vez más. La primera fotografía es la más grande. Su formato horizontal, rebosa la página impar, pasando a ocupar parte de la doble página derecha. Se trata de una panorámica realizada desde un punto distante respecto a la escena, con una lente corta gran angular y un picado de cámara. Como hemos visto, Heiseben tomó en 1988 su instantánea de la romería involucrándose en el rito, con un ángulo contrapicado de cámara logró elevar y enaltecer el ceremonial. En este caso, sin embargo, el fotógrafo de Diario 16 ha convertido su instantánea en una descripción de la topografía del acontecimiento, que nos revela la relación espacial entre los elementos naturales y la disposición de la muchedumbre participante en el evento. La imagen panorámica de la enciclopedia, está complementada por otra imagen de menor tamaño que amplifica un detalle del ritual. La escena, tomada con un teleobjetivo, registra una microacción específica, pero la eleva a la categoría de lo genérico, haciéndola representativa de otras microacciones similares de la celebración.

Serie diacrónica de imágenes-Leyenda de las piedras en Muxía (La Coruña), 1980-2000



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1988 Heinz Hebeisen, "Virxe da Barca", entre lo religioso y lo mágico

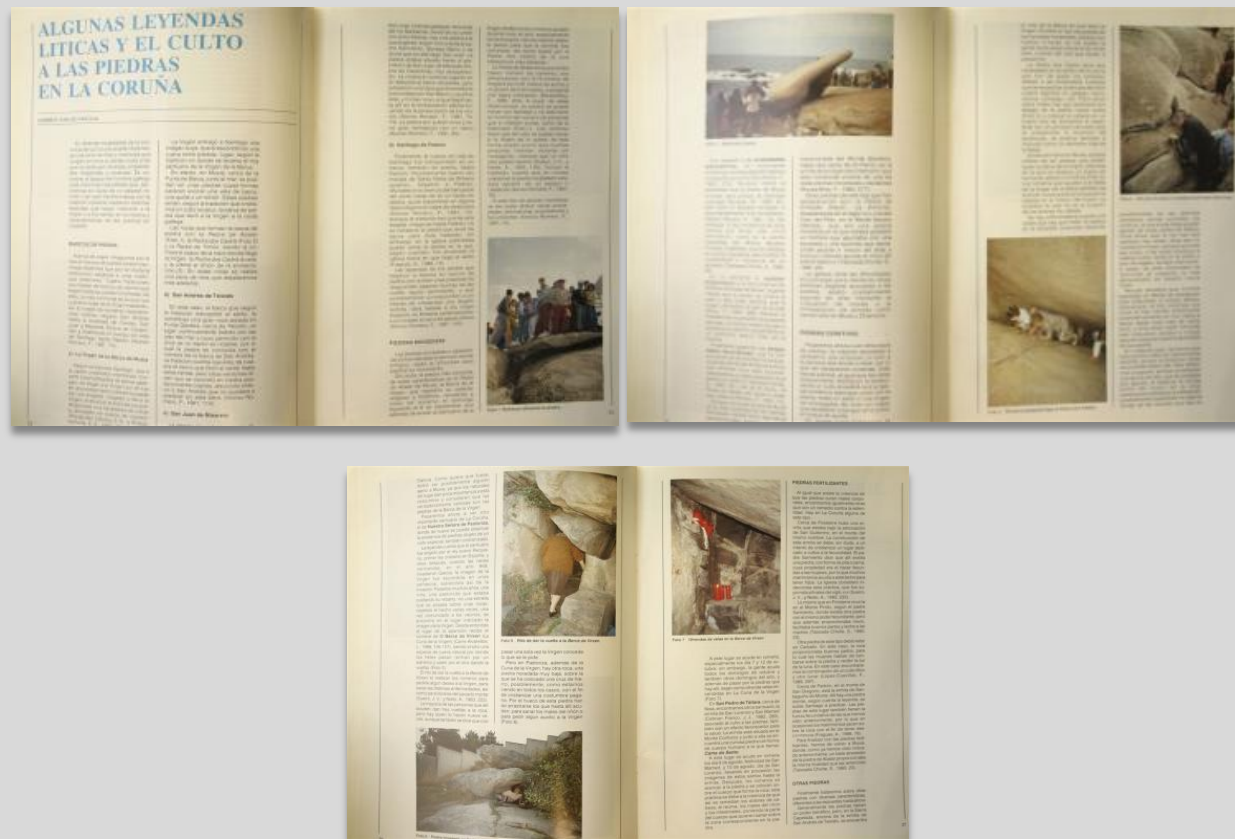


Enciclopedia de las Fiestas de España, Diario 16. 1993
La barca de la Virgen

Descripción y análisis, 1980-2000

Algunas leyendas líticas y el culto a las piedras en La Coruña, es el título con el que la Revista Narria encabeza el artículo publicado en 1992. Narria, cuya línea editorial ha incluido imágenes entre sus páginas desde su nacimiento, incorpora a este texto siete imágenes en color. Se trata de fotografías editadas de forma paralela al texto. Son planos de conjunto y, sobre todo planos de detalle que describen diversas microacciones. Esta serie de microacciones ofrece al espectador la posibilidad de realizar una aproximación a una idea general de rito. La manera de proceder es totalmente opuesta a la que hemos visto anteriormente, durante el análisis de las imágenes de la Enciclopedia de Diario 16. En ellas, de la imagen panorámica se pasa a la de detalle, a la microacción. De lo general, se pasa a lo particular genérico. En las fotografías de Narria, se parte del conjunto de varias fotografías de detalle, de varias microacciones que hacen posible una idea general de la acción, pero desde la agregación, desde lo sumatorio.

Serie diacrónica de imágenes-Leyenda de las piedras en Muxía (La Coruña), 1980-2000

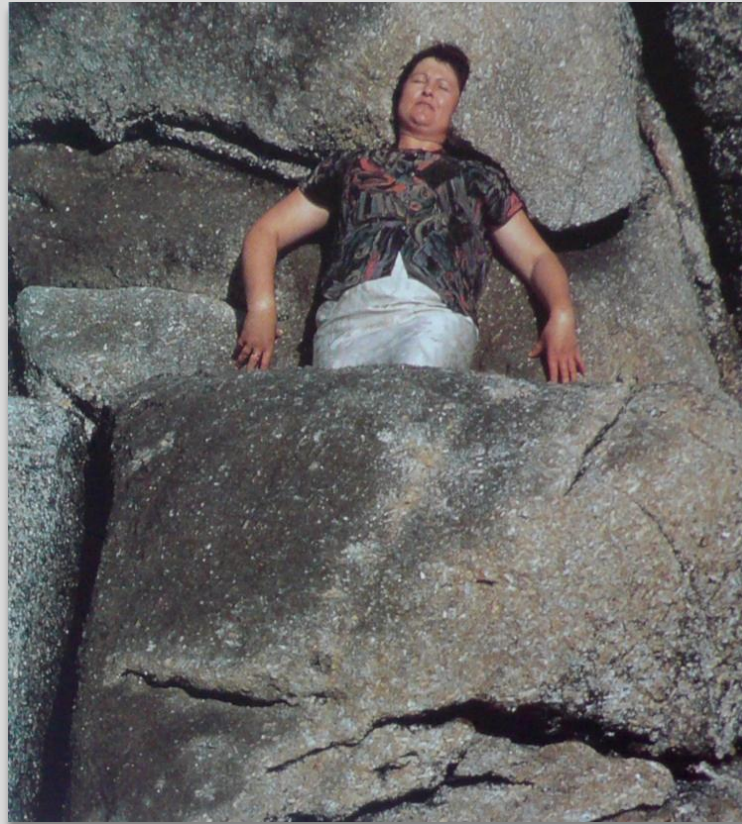


Revista Narria nº59-60, 1992
Algunas leyendas líticas y el culto a las piedras en la Coruña

Descripción y análisis, 1980-2000

Xurso Lobato realiza una fotografía de una mujer tumbada sobre unas grandes rocas en 1990. La encuadra en la parte central superior de la imagen, y destina la mitad inferior exclusivamente a la roca, dejando adivinar las amplias dimensiones de la formación natural, respecto a la escala humana. El torso de la mujer está perfectamente “encajado” en la formación pedregosa. Lobato logra plasmar la sintonía formal, pero también la sintonía emocional que existe entre la mujer y el lugar sobre el que está tendida. La placidez de su expresión cede al reflejo de la luz cálida del sol sobre su cuerpo. Lobato recoge éste momento, pero no lo hace de una manera genérica, como hemos visto en otros casos. No se trata de una microacción entre otras muchas, extrapolable, se trata de ésta microacción concreta, en ese preciso instante y con esa precisa mujer envuelta en su particular gesto. Lobato recoge un momento intenso, que cobra sentido por sí mismo.

Serie diacrónica de imágenes-Leyenda de las piedras en Muxía (La Coruña), 1980-2000



Xurxo Lobato. *Galicia, terra nai*, Muxía, 1990

Descripción y análisis, 2000-2010

El catálogo del Certamen del año 2005 vuelve a incluir una serie de fotografías de la romería de la *Viexe de la Barca*, titulada *Rituales pedregosos en Muxía* realizadas por Almudena de la Cal. Esta fotografía registra imágenes digitales en color con una cámara de 5,1 megapíxeles. La serie comienza con una fotografía de una vista panorámica, tomada desde un lugar exterior a la escena, con un ángulo picado cámara, similar a la de la Enciclopedia de Diario 16, pero con una diferencia. De la Cal, amplía más el plano, incluyendo una parte de la ermita en el encuadre. De esta manera dibuja un mapa más completo, puesto que logra aportar más información sobre la topografía del acontecimiento, sobre las relaciones de escala entre los elementos naturales, arquitectónicos y humanos, y sobre su disposición en el espacio.

Serie diacrónica de imágenes-Leyenda de las piedras en Muxía (La Coruña), 2000-2010



Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2005. Almudena de la Cal Domínguez, *Rituales pedregosos en Muxía (La Coruña)*

Serie diacrónica de imágenes-Los Picaos de San Vicente de la Sonsierra

Toda persona que desee disciplinarse debe cumplir una serie de requisitos: ser mayor de edad, varón y disponer de un certificado de su párroco, que acredite su sentido cristiano y su buena fe. Una vez cumplidos éstos, acudirá a la sede donde se le asignará un acompañante, hermano de la cofradía, que le servirá de guía, ayuda, consejo y protección, durante el tiempo de su penitencia. Ya vestido con el hábito, acudirá a la procesión o a la Hora Santa, se arrodillará ante el paso al que haya hecho la ofrenda, rezará una oración y, al ponerse en pie, el acompañante le retirará la capa de los hombros y le abrirá la abertura de la espalda. El disciplinante cogerá la madeja por la empuñadura con las dos manos y, balanceándola entre las piernas, se golpeará la espalda por encima del hombro alternativamente, a izquierda y derecha, hasta que el acompañante y el práctico decidan cuando es el momento de ser pinchado. Llegado este momento, se inclinará y colocará la cabeza entre las piernas del práctico, que le golpeará levemente tres veces cada lado de la espalda, en la zona lumbar, para que brote un poquito de sangre, que evite molestias posteriores, pero nunca para mortificar más o aumentar el sufrimiento. Después se golpeará 15 ó 20 veces más. El utensilio que tradicionalmente se utiliza para "picar" se denomina "esponja" y consiste en una bola de cera virgen con 6 cristales incrustados de dos en dos, de manera que cada disciplinante recibirá 12 pinchazos. Finalizada la penitencia, disciplinante y acompañante volverán a la cofradía donde el practicante le lavará y curará las pequeñas heridas con agua de romero, con meticulosidad.

Descripción y análisis, 1960-1980

En la muestra no encontramos ninguna imagen anterior a 1973 con el referente de la ceremonia de los *picaos* de San Vicente de la Sonsierra en La Rioja. En 1973, Fernando Herráez (1948) centro la mayor parte de su fotografía “en las fiestas del pueblo, los lances con toros y vaquillas (...). En el espacio rural, dice la alegría, la tristeza que se reflejan en los rostros son más puras que en la ciudad”¹.

Según Luis Carandell “algunas de las fotos de Fernando pueden ser, si se quiere, documentos para el Archivo Histórico o la Hemeroteca de un país”. La fotografía de Herráez de la procesión de los *picaos* de San Vicente cumple los propósitos a los que se refiere Carandell. Es una imagen que contextualiza muy bien el desarrollo de la celebración. La presencia del público con el parapeto de las autoridades encarnadas en aquel momento por el cuerpo de la Guardia Civil, sirven de telón de fondo de la marcha de los *picaos* protagonistas del ritual de San Vicente. Se trata de una única imagen, pero de una imagen muy significativa de la época final de la dictadura que aporta una idea de conjunto del acto. Habla de dinamismo y de acción y a la vez transmite la sensación de disciplina y rigidez. Los espectadores no están participando de manera directa en la celebración, sino que lo hacen con el arbitrio de la autoridad.

Si nos fijamos a continuación en la imagen que Cristina García Rodero realizó en 1979 y que publicó en 1989 en *España Oculta*, con el mismo referente de los *picaos*, encontramos en ella características radicalmente distintas. La fotografía de García Rodero aísla a uno de los *picaos*, y retratándolo ante un paisaje indefinido y neutro, lo convierte en un personaje intemporal representativo de todos los demás. La estilística de la imagen linda lo pictórico, en cuanto a composición y uso de la escala de grises se refiere. Como en otros casos, García Rodero ha dejado constancia de un personaje ante un cielo enfatizado con unos grises de corte dramático. Sobre un terreno que recuerda al paisaje lunar, ha envuelto al único personaje en un escenario que tiene más que ver con lo escénico que con lo real, con lo espiritual que con lo corporal y terrenal.

¹ Luis Carandel en Herráez, Fernando (2001) PHotobolsillo. Biblioteca de Fotógrafos Españoles nº 32. Ed. La Fábrica.

Serie diacrónica de imágenes-Los Picaos de San Vicente de la Sonsierra, 1960-1980



Fernando Herráez. San Vicente de la Sonsierra, 1973



Cristina García Rodero. El Picao, San Vicente de la Sonsierra, 1979
(publicada en España Oculta, 1989)

Descripción y análisis, 1980-2000

En la *Guía de fiestas populares* de 1982, María Ángeles Sánchez publica una única imagen de un primer plano de uno de los *picaos* en el momento en el que se golpea la espalda por encima del hombro. El objetivo de la guía es que el lector pueda identificar rápidamente, mediante un golpe de vista, la fiesta o ritual del que habla el texto informativo. La imagen de la espalda, dañada con las rojeces consecuencia azotes que se realiza a sí mismo el *picao*, es una de las formas más utilizadas por los fotógrafos para representar este ritual.

Dos años después, en 1984, en el Certamen de Fotografía del Ministerio de Cultura, encontramos encuadres fotográficos en los que la espalda de los *picaos* vuelve a ser el centro de atención en la imagen. De las cuatro fotografías de Jaime Martínez, tres recogen a los actores de espaldas durante la ceremonia. Una de ellas, muestra la vista anterior del desfile de los encapuchados.

Serie diacrónica de imágenes-Los Picaos de San Vicente de la Sonsierra, 1980-2000



Guía de Fiesta Populares. Viajar, 1982
María Ángeles Sánchez

I Certamen Nacional de Fotografía sobre Artesanía,
tradiciones y costumbres de los pueblos de España, 1984.
Jaime Martín Martínez, *Lauson*

Descripción y análisis, 1980-2000

Lo mismo que en las imágenes anteriores sucede en las fotografías del Certamen de 1985, de Jesús López-Castro. De las cinco imágenes fotográficas de la serie, cuatro de ellas, registran la espalda de los *picaos* en diferentes momentos del ritual. Recogen distintas escenas de la procesión durante diferentes momentos en los que los protagonistas se azotan. El fotógrafo logra realizar otras dos imágenes centrándose en la acción de los pinchazos que el práctico realiza en la espalda dolorida de los *picaos*, gracias a la posibilidad de alternar y aumentar la distancia focal con respecto a las escenas que le confiere el uso de una lente zoom de 28-200m.

Serie diacrónica de imágenes-Los Picaos de San Vicente de la Sonsierra, 1980-2000



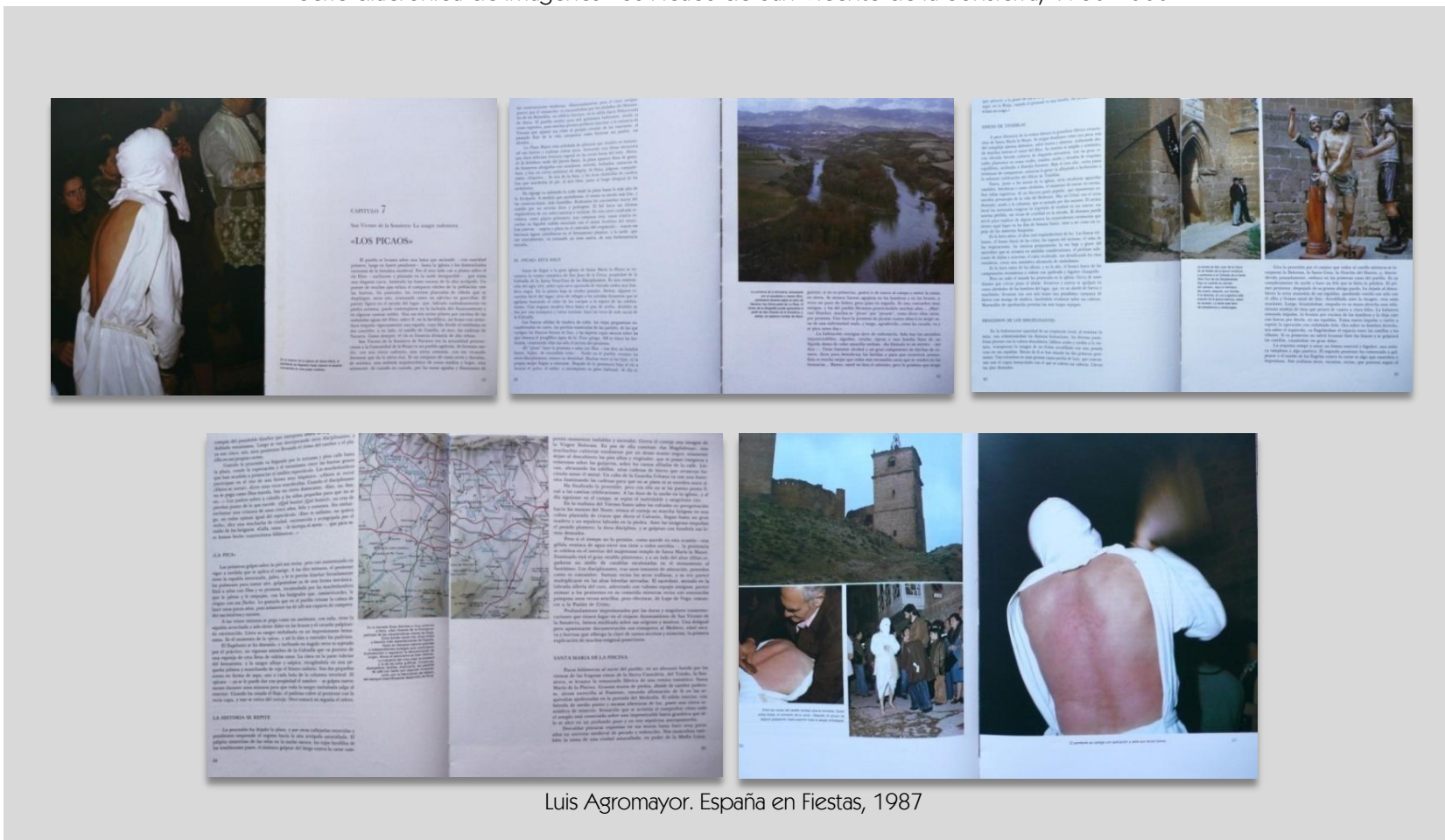
Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1985 Jesús López-Castro Davadillo, *Los picados de San Vicente de la Sonsierra (La Rioja)*

Descripción y análisis, 1980-2000

Luis Agromayor en 1987 vuelve a publicar dos fotografías de la espalda desnuda de uno de los *picaos*, una de ellas es una vista lateral y la otra una totalmente ortogonal. Ésta última es una toma muy similar a la que realizó María Ángeles Sánchez para la *Guía de fiestas populares* de 1982, comentada anteriormente. Salvando las distancias, sobre todo de tamaño, el encuadre es prácticamente idéntico en los casos.

Las fotografías del libro de Agromayor, en este caso, como sucede en el resto de la publicación, están articuladas por series que siempre sitúan al lector en el contexto geográfico, a través de un mapa y en el contexto natural y arquitectónico del pueblo y con panorámicas y vistas de construcciones emblemáticas. Agromayor concibe el artículo con gran amplitud, tanto textual como visualmente, e incorpora en él fotografías de imágenes religiosas relacionadas con la ceremonia que se vienen a sumar con las de la celebración propiamente dicha.

Serie diacrónica de imágenes-Los Picaos de San Vicente de la Sonsierra, 1980-2000



Luis Agromayor. España en Fiestas, 1987

Descripción y análisis, 1980-2000

La enciclopedia de *Fiestas de España* de Diario 16, dedica un extenso reportaje a los *picaos* de San Vicente de la Sonsierra en 1993. Además de una instantánea frontal de la procesión incluida en la portada del artículo, incorpora, a doble página, una fotografía realizada a contraluz que muestra un perfil de la procesión. El perfil simplifica las formas que quedan silueteadas pero que son totalmente identificables: uno de los protagonistas desfila portando una cruz y otro le acompaña, al fondo se describe el contorno del Castillo San Vicente ubicado en lo alto de un cerro. Las figuras de la gente asistente a la ceremonia aparecen registradas en primer plano desdibujadas pero presentes. El cielo brumoso confiere a la imagen esa sensación de intemporalidad de la que hablaba anteriormente cuando me refería a la fotografía de Cristina García Rodero. La imagen fotográfica, en este caso, es una imagen en color, pero su escaso cromatismo, la gradación de tonos azules del cielo y la de negros de la franja inferior que corresponde a la parte terrenal, la hacen bicromática (*duotono*) y muy contrastada en cuanto a luces y sombras se refiere.

El resto de las fotos del artículo van describiendo diferentes aspectos de la celebración. Una toma general de la procesión encabezada por uno de los *picaos* cubierto por la capa típica seguido por una numerosa comitiva de público. El momento de la procesión y el lugar por el que transcurre la misma coinciden con el de la fotografía de Cristina García Rodero, incluida y comentada en esta serie. La diferencia sin embargo es sustancial; mientras que la fotografía de la enciclopedia de Diario 16 recoge al público en el encuadre, García Rodero aislaba completamente al personaje. Esta contextualización, además de aportar una visión de conjunto de la procesión, nos permite observar a los integrantes del séquito y detenernos en algunas de sus actividades y actitudes (algunos van haciendo fotografías, otros conversando, etc.).

También en la enciclopedia de Diario 16 se incluye una fotografía de uno de los *picaos* de espaldas mientras cumple su penitencia azotándose con una madeja, como hemos visto ya en varios casos. Asimismo incorpora una vista de destalle del práctico mientras pincha a uno de los *picaos* completan el reportaje.

Serie diacrónica de imágenes-Los Picaos de San Vicente de la Sonsierra, 1980-2000



Enciclopedia de las fiestas de España. Diario 16, 1993

Descripción y análisis, 1980-2000

La dos siguientes imágenes de la serie sobre los *picaos*, la voy a analizar conjuntamente puesto que presentan características muy similares. Las fotos distan en su publicación cuatro años. La primera es de Cristina García Rodero de *España, fiestas y ritos*, 1993, y la segunda es de César Justel de *España, fiestas populares* 1997.²

Ambas fotografías están realizadas desde un punto de vista parecido respecto a la procesión y en un momento análogo de la misma. Las tomas registran ortogonalmente la marcha de dos *picaos* durante la autoflagelación con los golpes de las madejas en sus espaldas. La fotografía de García Rodero tiene un encuadre más cerrado que la de Justel, por lo que aísla³ la acción principal del resto de los acontecimientos del entorno. La foto de Justel abarca un plano más amplio y registra, junto a los *picaos*, a parte del público participante. El momento de la acción es más crítico en la imagen de Justel, puesto que plasma el instante en el que las madejas son lanzadas con fuerza por sus portadores hacia arriba para coger velocidad y acometer su tarea. García Rodero, deja algunos elementos en el encuadre que permiten constatar la presencia de los acompañantes, hermanos de la Cofradía, así como de algunas personas del público asistente. No obstante, como he señalado, toda esta información, García Rodero, la sitúa “fuera de campo”, la deducimos, pero no la vemos en su imagen.

²² Hay que señalar que salvando las distancias temporales y de la mirada particular de cada uno de los fotógrafos, las dos publicaciones son libros fotográficos a todo color dedicados al mismo tema y realizados por fotógrafos profesionales.

³ Esta tendencia a aislar el motivo principal del resto, es una tendencia que caracteriza la fotografía de Cristina García Rodero. Hemos visto ya algunos ejemplos en los que García Rodero lleva esta manera de proceder al límite, podríamos poner muchos más.

Serie diacrónica de imágenes-Los Picaos de San Vicente de la Sonsierra, 1980-2000



Cristina García Rodero. España, fiestas y ritos. 1993



César Justel. España, fiestas populares, 1997

Descripción y análisis, 2000-2010/2000-2010

María Ángeles Sánchez en 1998, en *España día a día*, vuelve a introducir una fotografía del rito de los *picaos*, como ya lo hizo en la *Guía de fiestas populares* en 1982. Esta vez fotografía un momento de la marcha en el que uno de los *picaos* desfila junto a su hermano acompañante. La imagen de la Virgen de *La Dolorosa* al fondo de la imagen compuesta de forma piramidal.

La misma autora en la guía *Fiestas con encanto* en 2005, incluye tres imágenes muy distintas entre sí. La primera de ellas es una vista de un primer plano lateral de uno de los *picaos* durante la autoflagelación. El público, registrado en la imagen está en un segundo plano pero abarca un espacio importante de la imagen. La segunda de las fotos recoge uno de los momentos críticos del autocastigo, en un escenario interior. La última foto guarda bastante similitud con la que publicó en 1998 y que he comentado en líneas anteriores. Uno de los *picaos* permanece en primer plano junto a su acompañante. La imagen religiosa vuelve a estar al fondo en el centro, componiendo piramidalmente la fotografía.

Serie diacrónica de imágenes-Los Picaos de San Vicente de la Sonsierra, 1980-2000/2000-2010



María Ángeles Sánchez. Fiestas con encanto. 2007

María Ángeles Sánchez. Fiestas populares de España día a día, 1998

Descripción y análisis, 2000-2010

En el Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular del Ministerio de Cultura de el año 2002, fue premiada una serie de Juan Jesús de Diego sobre los *picaos*. El conjunto cinco imágenes está realizado en blanco y negro, aportando una manera minuciosa e inédita de mirar respecto a las demás series. La primera imagen comparte sus características con las otras imágenes de composición piramidal que he analizado anteriormente: uno de los disciplinantes se arrodilla ante la imagen de la Virgen de la Dolorosa que culmina el encuadre. Las otras cuatro imágenes, realizadas con un teleobjetivo, ponen el foco de manera precisa en diferentes detalles del cuerpo de los *picaos*. Un primerísimo primer plano del rostro de uno de los encapuchados, deja fuera del encuadre cualquier elemento enfocando selectivamente las manos que portan la empuñadura de la madeja con la que el *picao* se está azotando. La composición en aspa de la fotografía muestra un negro intenso de fondo que hace resaltar el blanco de la ropa del encapuchado. La línea que forman las manos con la madeja se contrapone con el rostro cubierto contrarrestando tensiones formales. La segunda fotografía muestra un plano de detalle del momento en el que el *picao* es pinchado por el practicante, en la parte previamente castigada y dolorida de la espalda. También el uso del teleobjetivo y del foco selectivo, mediante una gran apertura de diafragma, nos permiten observar con definición y detalle el artilugio con el que se realiza ésta práctica: una bola de cera con seis cristales incrustados. La última foto, muestra el paso siguiente del proceso ritual: la cura de los pinchazos con agua de romero. La fotografía anterior recoge un fragmento del pie encadenado del *picao* durante la procesión.

Serie diacrónica de imágenes-Los Picaos de San Vicente de la Sonsierra, 2000-2010



Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2002. Juan Jesús de Diego de la Torre, *Los Picaos*

Serie diacrónica de imágenes-La Semana Santa en Puente Genil

La Semana Santa de Puente Genil (también conocida como Manantaa) tiene sus orígenes en la devoción popular religiosa nacida a raíz del concilio de Trento y especialmente en las cofradías penitenciales y de sangre que surgieron a partir de los siglos XVI y XVII propiciadas por órdenes religiosas o por la denominada "Escuela de Cristo". Actualmente están constituidas como tales un total de 23 Hermandades y Cofradías que realizan una actividad litúrgica, pastoral y caritativa a lo largo del año y que realizan estación de penitencia durante los días de Semana Santa (desde el Sábado de Pasión hasta el Domingo de Pascua).

Descripción y análisis, 1940-1960

Una de las primeras series fotográficas más amplias que encontramos dentro de la selección de la muestra, es la serie publicada en 1957 en el nº XIII de la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, en un artículo firmado por Julio Caro Baroja. Contiene nada menos que 33 imágenes referenciadas en *La Semana Santa en Puente Genil (1950)*. Este extenso conjunto de fotografías en blanco y negro conforma una serie cuya coherencia reside, no tanto en el relato secuencial, sino en la representación progresiva de los personajes implicados en la celebración. Un punto de vista similar en casi todas las instantáneas, recoge distintos planos completos o medios planos de uno, dos o un grupo de personajes en el mismo contexto. También son referentes de las imágenes, los pasos de la procesión con sus respectivos acompañamientos. La intención principal de la mayor parte de las fotografías de la serie es la hacer una minuciosa presentación de los actores como protagonistas del evento, de sus vestidos y de los objetos que les acompañan, con un tratamiento fotográfico común.

Los retratos de los personajes se han realizado desde un punto de vista ortogonal respecto a la comitiva. Se ha utilizado una gran profundidad de campo, por lo que todos los detalles se han registrado con la misma nitidez. En muchos casos, los actores han colaborado posando para el fotógrafo, por lo que éste ha recreado en sus instantáneas escenas estáticas en las que el ritual aparece paralizado. Para Francisco José Sánchez (2004, pág. 681), este tipo de fotografías que representan un momento de la celebración de forma detenida, hacen que la acción sea imaginada por el receptor llevándole a relacionar los elementos que ve en la fotografía y a hacer una lectura más o menos parecida a la realidad según la cercanía cultural que tenga con el rito concreto. Es evidente que las fotografías que registran escenas detenidas de una celebración de índole dinámica, como es una procesión, no sugieren idea de recorrido, de trayecto, de origen o de fin. Como plantea Sánchez, aportan poca información en este sentido por lo que hay que tener en cuenta que son susceptibles de lecturas muy parciales del proceso ritual.

Serie diacrónica de imágenes-La Semana Santa en Puente Genil, 1940-1960



Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Nº XIII, 1957
Semana Santa de Puente Genil. Julio Caro Baroja

Descripción y análisis, 1940-1960

Sin embargo, muchas de las fotografías que incluye Julio Caro Baroja en su artículo sobre la *Semana Santa en Puente Genil* constituyen un buen *catálogo*, realizado con una intención sistemática, que ofrece información particularizada de los actores y de los elementos involucrados en los rituales de las procesiones. Un *catálogo* amplio, por otra parte, apropiado para hacer lecturas comparativas muy interesantes, que podrían dar lugar a análisis muy detallados dada la coherencia de la configuración formal de muchas de las imágenes. No olvidemos que estamos ante una serie publicada en 1957, en la que los medios técnicos fotográficos de la época eran limitados respecto a los nuestros, sin embargo la intención conceptual general de introducir algunos criterios de sistematización estaba muy clara, como lo estaba la voluntad de dotar a la imagen fotográfica del mismo peso que al texto, ya que toda la información visual, tal y como la plantea Caro Baroja, tiene la misma consideración que la escrita y transcurre paralelamente a ella durante todo el artículo de la revista.

Serie diacrónica de imágenes-La Semana Santa en Puente Genil, 1940-1960



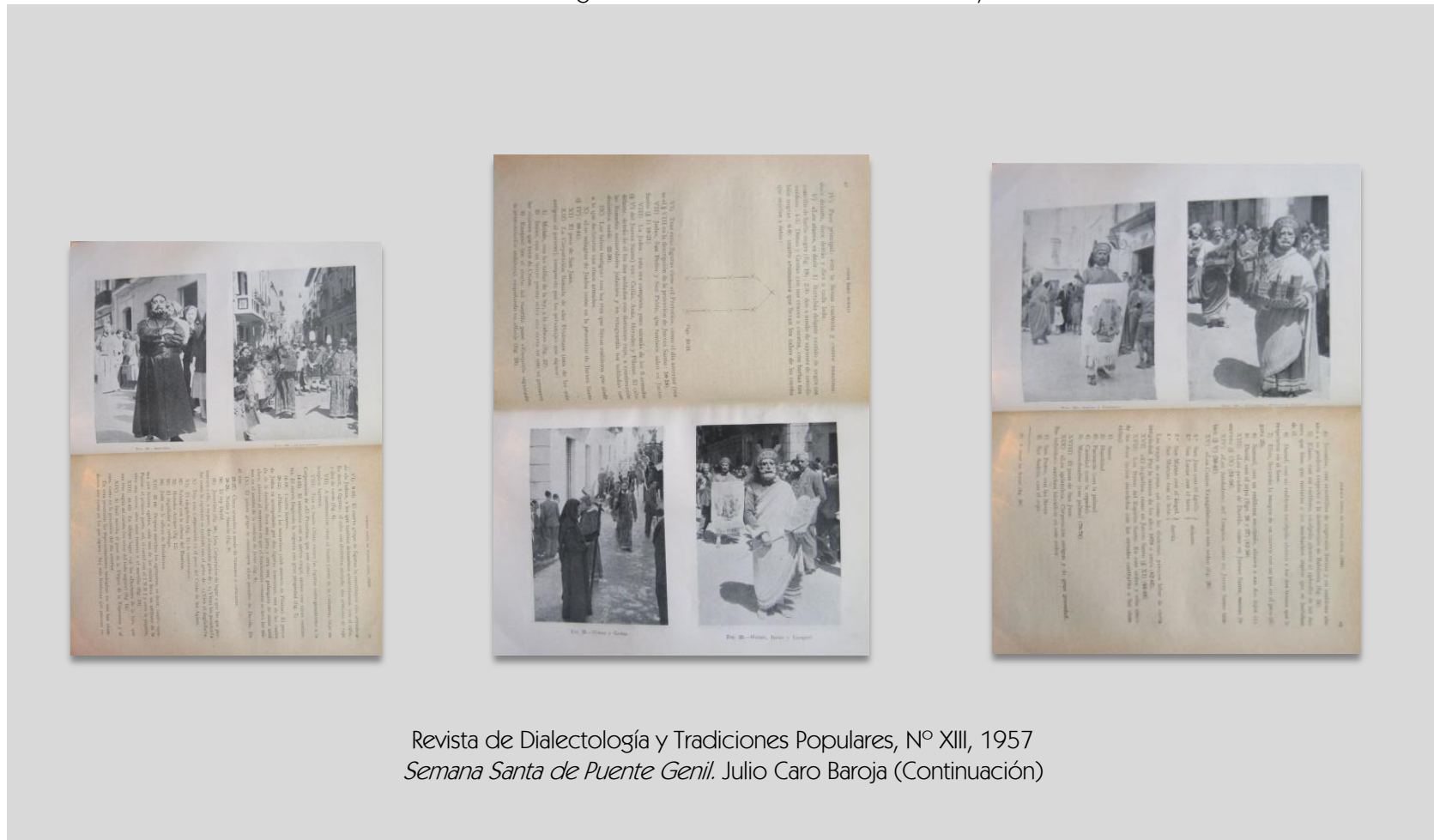
Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Nº XIII, 1957
Semana Santa de Puente Genil. Julio Caro Baroja (Continuación)

Serie diacrónica de imágenes-La Semana Santa en Puente Genil, 1940-1960



Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, N° XIII, 1957
Semana Santa de Puente Genil. Julio Caro Baroja (Continuación)

Serie diacrónica de imágenes-La Semana Santa en Puente Genil, 1940-1960

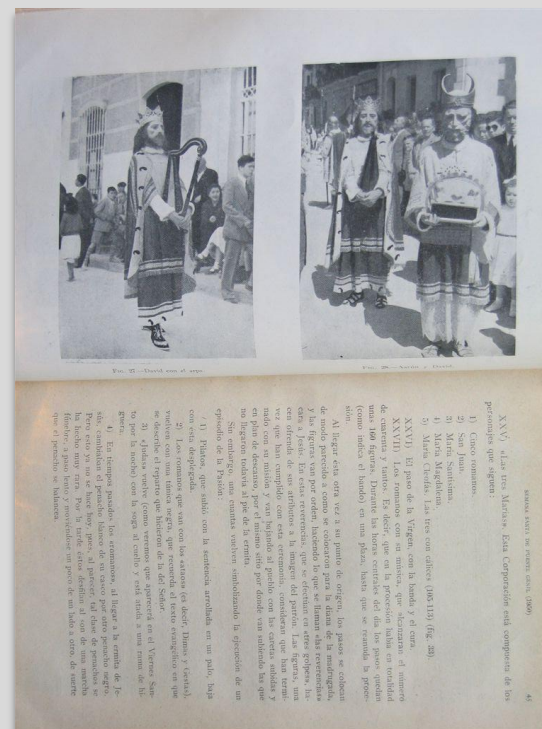
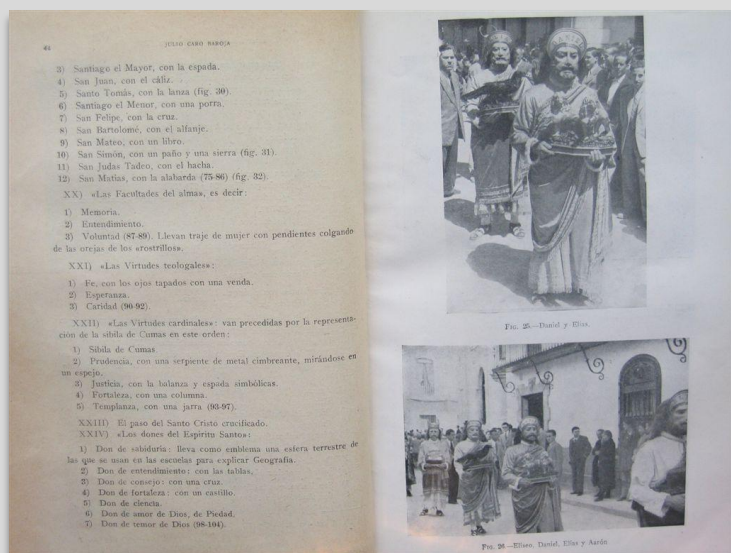


Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Nº XIII, 1957
Semana Santa de Puente Genil. Julio Caro Baroja (Continuación)

Descripción y análisis, 1940-1960

Dentro del conjunto de fotografías de Caro Baroja, hay algunas imágenes que sí muestran idea de proceso y de movimiento en su configuración narrativa interna, aunque no forman entre sí ningún tipo de secuencia ordenada en el tiempo. Es importante tener en cuenta que en estos años, el registro del movimiento estaba muy limitado al uso de velocidades de obturación bastante lentas, por lo que los fotógrafos se sirven únicamente de formas narrativas de representar el movimiento basadas fundamentalmente en el encuadre y la composición. A pesar de ello, algunas composiciones recogen la disposición transversal de los actores en marcha y su distribución perspectiva en escala, que ayuda a transmitir un movimiento ordenado y lento dentro de la propia imagen. En una de las fotografías (en la imagen inferior de la página izquierda) podemos apreciar, a través de un encuadre distinto de los demás, una escena eminentemente dinámica. Se trata de un personaje que camina hacia el borde de la imagen, sobrepasando el marco, saliendo incluso del encuadre. Ésta manera de componer, poco tiene que ver con el resto de las imágenes, sin embargo adelanta elementos estilísticos de los que se servirán los fotógrafos en décadas posteriores y que iremos viendo durante este análisis.

Serie diacrónica de imágenes-La Semana Santa en Puente Genil, 1940-1960



Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Nº XIII, 1957
Semana Santa de Puente Genil. Julio Caro Baroja (Continuación)

Descripción y análisis, 1960-1980

Fernando Herráez, a mediados de la década de los 70, junto a otros fotógrafos de su generación, rompe los esquemas de la fotografía realizada hasta el momento. Herráez capta los mismos escenarios con una mirada rotundamente distinta. Lo podemos ver en estas tres fotografías cuyo referente es Puente Genil que no guardan ninguna relación entre sí, ni secuencial, ni formal, ni siquiera están realizadas durante los mismos años. Sin embargo, sí podemos apreciar claramente que Herráez adopta puntos de vista particulares y que atiende a momentos y a escenas. La primera de las fotografías está realizada con una lente gran angular, desde un contrapicado de cámara. La imagen recoge un momento específico del gesto de hombre que carga el paso de la procesión. Este gesto, fruto del esfuerzo, intenta contrarrestar el peso de la imagen, luchando con la fuerza de la gravedad. Esto se traduce a nivel formal en una composición dinámica, en la que dos diagonales fundamentales (la línea ascendente que la cruz y la dirección de la postura del hombre) se cruzan en aspa creando una fuerte tensión en un punto crítico de gran interés perceptivo.

La siguiente imagen de Herráez está presidida por los emblemas políticos del movimiento falangista timbrados en la pared de la sala en la que se desarrolla la escena, una escena en la que no ocurre nada, pero que está llena de contenido y de connotaciones. Las máscaras de los personajes bíblicos de las procesiones de Puente Genil descansan sobre una mesa. Con esta imagen Herráez nos muestra los objetos de la procesión y nos da cuenta, a través de los signos gráficos, del contexto político de la dictadura en la que el país, todavía durante esos años, sigue inmerso.

Serie diacrónica de imágenes-La Semana Santa en Puente Genil, 1960-1980



Fernando Herráez. Puente Genil, 1975, 1976

Descripción y análisis, 1980-2000

Cristina García Rodero, en 1976, realiza la siguiente fotografía de la serie que analizamos. Esta imagen fue publicada posteriormente en 1989 en *España Oculta*. La escena que registra García Rodero está llena de comicidad. Dos encapuchados, fuera de las solemnidades de la procesión, recrean con teatralidad e ironía un cuadro en el que uno de ellos “invoca” y otro “provoca”. Uno simula una actitud de plegaria y otro muestra abiertamente la diversión. Una paloma se postra, precisamente en la cabeza del que “juega a rezar”. Cristina García Rodero recoge éste instante preciso con su cámara, captando una imagen burlesca y jocosa, que recrea “otra cara” anecdótica de la Semana Santa de Puente Genil.

Serie diacrónica de imágenes-La Semana Santa en Puente Genil, 1980-2000



Cristina García Rodero. *Las potencias del alma*, Puente Genil, 1976
(publicada en *España Oculta*, 1989)

Descripción y análisis, 1980-2000

Varias décadas después del artículo de Julio Caro Baroja sobre la Semana Santa en Puente Genil, el *Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares* de 1985, publica dos fotografías del antropólogo Demetrio E. Brisset Martín sobre *Figuras bíblicas de Puente Genil*. Con la misma intención que Caro Baroja, aunque con la limitación numérica de imágenes que imponen las reglas del certamen, Brisset nos presenta las fotografías de dos de los actores de los desfiles procesionales de esta población cordobesa. Brisset ha representado a los personajes mediante planos medios cortos, en lugar de utilizar planos completos o medios planos, como lo hacía Caro Baroja. La toma, además, no se ha realizado desde un punto de vista frontal, sino que la cámara ha registrado a los personajes desde un ángulo lateral, descentrando a los protagonistas del encuadre y generando imágenes menos estáticas. Aunque los personajes han sido retratados en el contexto de la procesión, Brisset los ha aislado provocando cierta difusión del fondo y dando mayor importancia mediante el enfoque selectivo a los personajes representados en primer plano. Este tratamiento de los actores se hace viable, en este momento, gracias a la posibilidad de usar teleobjetivos, cuyas focales más largas favorecen, por una parte, el acercamiento al detalle y, por otra, el uso de una menor profundidad de campo.

Una de las mayores diferencias entre las imágenes fotográficas de ambos antropólogos es el uso del blanco y negro y del color respectivamente. Como podemos ver, Brisset ha registrado a los actores de las procesiones en color. Si como he comentado, una parte importante del valor etnográfico de este tipo de imágenes reside en su capacidad de transmisión de información acerca de los actores, de sus vestidos, de sus máscaras, de los objetos que portan, etc., podemos considerar al color como un vehículo de registro importantísimo a la hora de describir estos detalles.

El personaje que aparece en la primera fotografía de Caro Baroja, coincide con el que aparece fotografiado por Brisset 34 años después. El primero ha sido registrado en blanco y negro, podemos leer su vestimenta completa, pero no tenemos ningún dato con respecto al color. En cambio, del personaje que ha registrado Brisset podemos obtener información solamente del busto, sin embargo nos es posible aproximarnos al color de su máscara, de su cabello y de su barba, nos es posible también apreciar la combinación del rojo y del naranja de su túnica, de igual manera que los detalles cromáticos de la gallina que sostiene en su mano izquierda. Si lo que buscamos es información detallada y sistemática sobre los actores y mostrar toda la información visual posible en torno a ellos, el color es, sin duda, más eficaz. Por supuesto, otros objetivos requerirán de otras estrategias narrativas para su mejor comunicación como iremos viendo.

Serie diacrónica de imágenes-La Semana Santa en Puente Genil, 1980-2000



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1985
Demetrio E. Brisset Martín, *Figuras bíblicas de puente-Genil*

Descripción y análisis, 1980-2000

En 1994, se publica el segundo volumen de *Fiestas populares de España* de Fernanda Barnuevo. En él aparecen tres imágenes en color de los personajes bíblicos de Puente Genil. Dos de las fotografías, de gran tamaño, recogen, de una manera muy similar a como lo hacía Brisset, primeros planos de los actores. Las dos fotografías, en este caso, están realizadas desde un punto de vista totalmente frontal. La tercera imagen registra a uno de los participantes durante un momento de reposo de la marcha de la procesión. La publicación no es meramente fotográfica, tiene textos. Podemos apreciar en ella, como la imagen toma gran protagonismo excediendo con creces el tamaño de lo escrito.

Serie diacrónica de imágenes-La Semana Santa en Puente Genil, 1980-2000



Fernanda Barnuevo, Fiestas populares de España II, 1994

Descripción y análisis, 1980-2000/2000-2010

César Justel publica su volumen fotográfico *Fiestas populares* en 1997. En él incluye una imagen fotográfica en color, también de un primer plano de uno de los participantes en la comitiva de Puente Genil. En el año 2001, el mismo autor presenta al Certamen de Fotografía sobre Cultura popular una serie de cinco imágenes, referenciadas en la Semana Santa de esta población, pero completamente diferentes. La serie de cinco fotografías está realizada en blanco y negro. Las escenas recogen las máscaras de las figuras bíblicas y varios momentos de la procesión a partir de planos distintos. No hay ningún criterio que articule la serie, son imágenes independientes por sí mismas que únicamente comparten el referente.

Serie diacrónica de imágenes-La Semana Santa en Puente Genil, 1980-2000/2000-2010



César Justel. Fiestas populares, 1997



Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular, 2001
Figuras bíblicas, Cesar Justel

Descripción y análisis, 2000-2010

En la guía publicada en el año 2007 por El País Aguilar, *Fiestas con encanto*, María Ángeles Sánchez incluye tres imágenes de las *figuras bíblicas* de Puente Genil. La primera es una vista frontal de la procesión, la segunda y la tercera, son primeros planos de dos participantes, uno más corto que otro. La primera imagen, sobre todo, sitúa al lector de inmediato en el centro de las celebraciones de la población cordobesa, objetivo fundamental de la guía.

Serie diacrónica de imágenes-La Semana Santa en Puente Genil, 2000-2010

Puente Genil Córdoba



Figuras bíblicas

El IMPERIO ROMANO ENTONA al clarear el Viernes Santo el Miserere e interpreta la diana compuesta en 1869 por Manuel Medina, con todo el pueblo congregado en la cumbre del Calvario, para recibir a nuestro Padre Jesús Nazareno (conocido como *el Terrible*, a pesar de que los ponteños coinciden al hablar de la dulzura de su expresión) y a la Virgen de los Dolores. Se inicia entonces una procesión que, mediado un descanso de dos horas, no culminará hasta bien entrada la tarde. La Semana Santa de Puente Genil, desde el miércoles hasta el Domingo de Resurrección, está marcada por la presencia de las figuras bíblicas, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. Suele haber tres o cuatro personajes por corporación (y hay más de sesenta corporaciones), aunque los apóstoles, lógicamente, son 12. Lo que más impresiona es el rostro con el que cubren sus caras, proporcionándoles un aspecto hierático y un punto teatral, acrecentado por los rígidos y milimetrados movimientos, ya que durante el recorrido han de mantener la postura inicial. «martirio», dicen, «que llevamos muy a gusto». A la altura de los ojos se han practicado unos diminutos orificios en forma de rejilla. Ello no

Habitantes. 29.150.
Distancia de Córdoba. 74 km.
Nombre. Semana Santa, popularmente *Mananta*.
Fecha. Desde el Miércoles Santo hasta el Domingo de Resurrección.

Bibliografía. *Guía de Semana Santa. Año 1998*, de José Lorenzo Aires, Agrupación de Cofradías y Corporaciones Bíblicas, Puente Genil, 1998. *Puente Genil Nazareno*, de José Lorenzo Aires, Diputación de Córdoba, 1990. José Segundo Jiménez ha escrito en la colección Anzur *Antropología cultural de Puente Genil*, el tomo I (Puente Genil, 1981) se dedica a la corporación El Imperio Romano y el tomo II (1987) a El Apostolado.

Página web. www.aytopuentegenil.es

179

Semana Santa Figuras bíblicas



CD-Rom. En 1997 la Agrupación de Cofradías y Corporaciones Bíblicas editó un CD-Rom sobre la Semana Santa.

OTRAS CELEBRACIONES
25 de abril, romería de San Marcos.
3 de mayo, Semana Santa chiquita, protagonizada por niños, con figuras bíblicas incluidas.
A mediados de agosto, Feria Real, con festival flamenco de Fesforito.

ARTESANÍA
Los rostros los fabrican artesanos locales como Alfonso Grandos, Jesús Gálvez, Francisco Navas, Julio Cámara y Carlos Herrería.

resuelve el problema de la visibilidad: las figuras tienen prohibido agachar la cabeza para ver el suelo que pisan. Por esa razón son guiadas por dos nazarenos, que les ayudan, les colocan el rostro cuando se les tuerce, o les arreglan la peluca. Su paso por las calles de Puente Genil es de una gran brillantez. En medio de las figuras bíblicas, el centenar y medio de integrantes del Imperio Romano (la corporación más señera, creada en 1871), ataviados con vistosísimos trajes y blancos penachos, van y vienen a los sonos de una música que enardece a la multitud y provoca el aplauso de todos los presentes. Julio Caro Baroja, quien había presenciado estos desfiles procesionales siete años antes, publicó en 1957 en la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* un exhaustivo artículo, *Semana Santa de Puente Genil (1950)*, en el que afirmaba que «el atuendo de las figuras bíblicas y representaciones teológicas en sus elementos más viejos (encajes de plata, cintas, telas y joyas) podrá ser del siglo XVIII en sus finales; el conjunto mayor corresponde al siglo XIX y aún en el actual se han debido hacer varias caracterizaciones, siguiendo, sin embargo, la tradición dieciochesca». José Lorenzo Aires, en un díptico editado por la Agrupación de Cofradías y Corporaciones Bíblicas, señala que las figuras bíblicas «existen des-

180

Puente Genil Córdoba



de 1660. (...) Entre figuras y escuadras de cacerros hay más de trescientas». Y así, bajo un sol primaveral o a las tenues luces del atardecer, la comitiva discurre lentamente y, «uivita a uivita, va uno aguantando el tirón; si se bebe de golpe, no hay quien lo resista». La uivita. Esa es otra de las grandes instituciones de la Semana Santa ponteña. Cada corporación tiene su propio *aguadero* que, cargado con un cesto, debidamente distribuidas para que quepan de pie las 10 o 12 botellas de vino fino (de baja graduación, que las bodegas preparan para la ocasión), acompaña a los *mananteros* durante el recorrido. Tanta es su importancia, que una de las pruebas por las que ha de pasar el aspirante a cubrir cualquier vacante es la de su resistencia a la intoxicación etílica, y el correcto comportamiento bajo sus efectos. «Lo primero que hacemos es emborracharle, para ver cómo se porta», dicen los integrantes de las Virtudes Cardinales. Entre el Domingo de Ramos y el Domingo de Resurrección (en cuyo magno desfile toman parte las cofradías, hermandades, grupos y corporaciones al completo), los hombres convierten los cuarteles, o sedes de las corporaciones, en una fortaleza inexpugnable. De ellos entran y salen cuando les viene en gana; aquí comparten sus risas y sus bromas, su *pescatito* frito y su copita de vino. Se les ve felices y a sus anchas, y suelen admitir de mil amores al forastero. Es gente abierta, amable, a la que le gusta dar explicaciones sobre una tradición que viven intensamente y de la que se muestran, con razón, muy orgullosos.

Las figuras bíblicas han de mantener, durante todo el recorrido procesional, la postura inicial, en un sacrificio añadido a la asfixia y falta de visibilidad de los rostros.

181

María Ángeles Sánchez. Fiestas con encanto, 2007

Serie diacrónica de imágenes- Procesiones de ataúdes en Galicia

“La romería se celebra en un pequeño pueblo del municipio de As Neves (Pontevedra-Galicia) llamado Santa Marta de Ribarteme. Cada 29 de julio, los ofrecidos agradecen el milagro de haberse salvado de la muerte peregrinando en la procesión dentro de un ataúd. Dice la tradición que los familiares o amigos deben llevar el féretro con el devoto. A santa Marta le atribuyen la capacidad de salvar a los que estuvieron al borde de la muerte por haber sido la hermana de Lázaro, el que dice el Nuevo Testamento que Jesús resucitó. Los que no van en los ataúdes, suelen llevar grandes velas y una especie de vestido de gasa por encima de la ropa, a modo de mortaja. Santa Marta de Ribarteme es una pequeña aldea rural, pero el día de fiesta está inundada de personas.

Existen otras romerías gallegas en las que también se realizan 'promesas' (A Pobra do Caramiñal (A Coruña); Milagros de Amil (Pontevedra) o Cristo de Xende (Pontevedra), pero esta es la más conocida y tradicional.”

Descripción y análisis, antes de 1940

Pelayo Mas recorrió el país, a principios del siglo XX, y captó imágenes con el objeto de aumentar el fondo del archivo de su padre, Adolfo Mas. Según el texto de Sánchez Vigil (2001, pág. 230) “en su viaje de 1919 por Galicia –en una motocicleta con sidecar acompañado por su esposa –realizó un reportaje de toda la región y en especial de la catedral de Santiago de Compostela¹”.

La imagen fotográfica de la romería del Santo Cristo de Xende, realizada por Pelayo Mas en 1919, es una de las más antiguas incluidas en la muestra. Es encomiable la capacidad de Mas para captar, en un época de limitados medios técnicos, una imagen como la que nos ocupa, capaz de reflejar la vivacidad de la aldea durante la celebración. Mas capta un fragmento de la vida de la aldea que nos hace adivinar lo que sucede más allá del marco, más allá del encuadre que él ha elegido. La acción principal se desarrolla durante la bajada de las escaleras de las mujeres portando los féretros sobre sus cabezas. Pero hay una serie de microacciones que circundan a esta acción principal y que también son registradas por el fotógrafo. Un niño marcha hacia el margen izquierdo del encuadre, otros juegan en primer plano, hay gente al fondo con paraguas que sube la escalera, etc. La dificultad reside en representar todas estas acciones y microacciones sin generar confusión en la imagen, en establecer un orden que tenga en cuenta las reglas estilísticas que rigen la composición de la imagen. Pelayo Mas ha situado a dos mujeres vestidas de negro en las dos líneas horizontales principales de la fotografía, esta estrategia proporciona estabilidad a la composición. También compensa los movimientos diagonales de la gente que baja la escalera, la presencia del muro horizontal en primer plano que fuga hacia el punto medio del extremo derecho del marco. La fotografía aborda una escena muy compleja que resuelve muy bien mediante una buena composición muy legible.

¹ Cit. Por SÁNCHEZ VIGIL (2001) en ACUÑA, J., y CABO, J. (1995) *Fotografía de Galicia Nou Axiu Mas*. Xunta de Galicia.

Serie diacrónica de imágenes-Procesiones de ataúdes en Galicia, antes de 1940



Pelayo Mas. Santo Cristo de Xende, 1919. Instituto Amatller d'art Hispanic

Descripción y análisis, 1960-1980

Hasta 1960, no volvemos a encontrar imágenes dentro de la muestra con el referente de estas romerías gallegas. Ricard Terré² realizó en ese mismo año varias instantáneas en Santa Marta de Ribaterme Galicia. Como afirma Laura Terré (2001) las imágenes de Richard Terré siempre estuvieron motivadas por un fuerte “shock” emocional, a pesar del indudable carácter plástico y su intención claramente geometrizarante en muchos casos. Se trata de fotografías muy directas realizadas desde un punto de vista central y muchas veces alto, respecto a la escena. Terré aborda las cosas de frente, fotografía a la gente siempre de frente. O, como comenta Laura Terré (2001), “eleva la cámara por encima de las cabezas para tener un mejor punto de vista sobre el ataúd en el que una mujer espera ser izada... Todo de frente y previamente hablado”.

Las cuatro imágenes de esta serie están realizadas con esos criterios. Abordan diferentes elementos y personajes implicados en la romería. No nos dan una visión de conjunto, ni nos ofrecen una panorámica, sin embargo nos muestran unas cuantas piezas clave del ritual. Los ataúdes vacíos con la gente circulando alrededor, la mujer preparada para la procesión, el pequeño féretro envuelto en papel de periódico ante un muro de piedra, la mujer con el gesto fruncido y la mirada de frente, perdida... Terré va contando cosas de manera explícita y rotunda, desde la ortogonalidad de su mirada va eligiendo algunos detalles que van más allá de lo que denotan, adquiriendo un gran nivel connotativo. Las ausencias en los ataúdes, el incognito ataúd infantil empaquetado y solitario, la mujer de Santa Marta postrada ante el muro... Todas las imágenes nos invitan a pensar más allá de lo que leemos en ellas, de lo que *a priori* nos cuentan. Para todo ello es fundamental la riqueza gráfica que tienen las fotografías, basadas en el uso de un blanco y negro muy contrastado, en el que los negros son muy profundos y los blancos muy limpios y brillantes, dejando apreciar las vibraciones de las texturas de las materias y de las superficies registradas.

² Ricard Terré (Barcelona 1928). Empieza a practicar la fotografía en el año 1955, cuando entra en contacto con los miembros de la Agrupación Fotográfica de Almería (AFAL). En 1960 abandona la práctica de la fotografía que retoma en 1982.

Serie diacrónica de imágenes-Procesiones de ataúdes en Galicia, 1960-1980



Ricard Terré. Santa Marta, 1960

Descripción y análisis, 1960-1980

Fernando Herráez en 1973, realiza una instantánea en Gende en la que unos niños juegan “a matar” con sus armas de ficción entre los ataúdes en reposo de la romería. Volvemos a hallarnos ante una imagen que va mucho más allá de la escena que relata. Las connotaciones de esta imagen son muchas y muy contundentes. Tras las apariencias de la diversión infantil en un escenario un tanto “macabro”, para los lectores ajenos a la tradición de Santa Marta, quedan al descubierto cuestiones como: la vida, el juego de la muerte, la muerte misma, la infancia desafiando la muerte, etc. Todo ello se entremezcla en un círculo de significados que gira sobre sí mismo. La frontalidad, vuelve a ser la manera de afrontar la escena que tienen Herráez, igual que lo hacía Terré. Es éste mirar de frente lo que nos hace entrar sin rodeos en el trasfondo de una imagen que no nos deja impasibles, sino que nos incita al pensamiento y, sobre todo, nos despierta emociones, algunas contradictorias. Herráez no nos relata nada de la romería de Gende, pero capta un momento de la vida del entorno de la misma, que trasciende hacia significados existenciales similares a los que han venido dando sentido al ritual.

Serie diacrónica de imágenes-Procesiones de ataúdes en Galicia, 1960-1980



Fernando Herráez. Gende, 1976

Descripción y análisis, 1980-2000

La serie de fotografías de *los ofrecidos* que Cristina García Rodero presenta al Certamen del Ministerio de Cultura en 1984, fueron publicadas en gran parte en *España Oculta*, cinco años después, en 1989. El conjunto nos muestra diferentes momentos en torno al ritual. Tres de las imágenes están realizadas durante momentos previos a la procesión. Dos de ellas, registran escenas de su desarrollo. Éstas últimas, la tercera y la cuarta fotografías del grupo, están realizadas desde puntos de vista totalmente opuestos. Mientras que una aborda el tema desde un gran contrapicado de cámara y una lente gran angular, la otra recoge un plano más cerrado desde una posición de picado de cámara. En la primera, el espectador percibe como la comitiva avanza en dirección hacia él. El punto de vista hace que pueda “sentirse dentro” y de alguna manera “envuelto” por la procesión. En la segunda, el espectador permanece totalmente ajeno, es un mero “observador” distante.

La última imagen recoge el llanto de una niña en brazos de una anciana. La anciana, que camina de rodillas siguiendo el ritual de los ofrecidos, sujeta a la niña obligándola a participar, a pesar de que ésta se resiste. El ataúd de fondo da dramatismo a la situación. García Rodero refleja en esta imagen, la gran tensión que hay entre la vida y la muerte, entre el principio y el final de la vida. El gran contraste entre las masas negras y las blancas de la fotografía mantiene esta tensión a nivel plástico. Lo mismo ocurre con la rotunda y estática línea vertical central, que traza la anciana en el encuadre, contrarrestada por las líneas oblicuas que trazan el ataúd y la niña con respecto a ella.

Serie diacrónica de imágenes-Procesiones de ataúdes en Galicia, 1980-2000

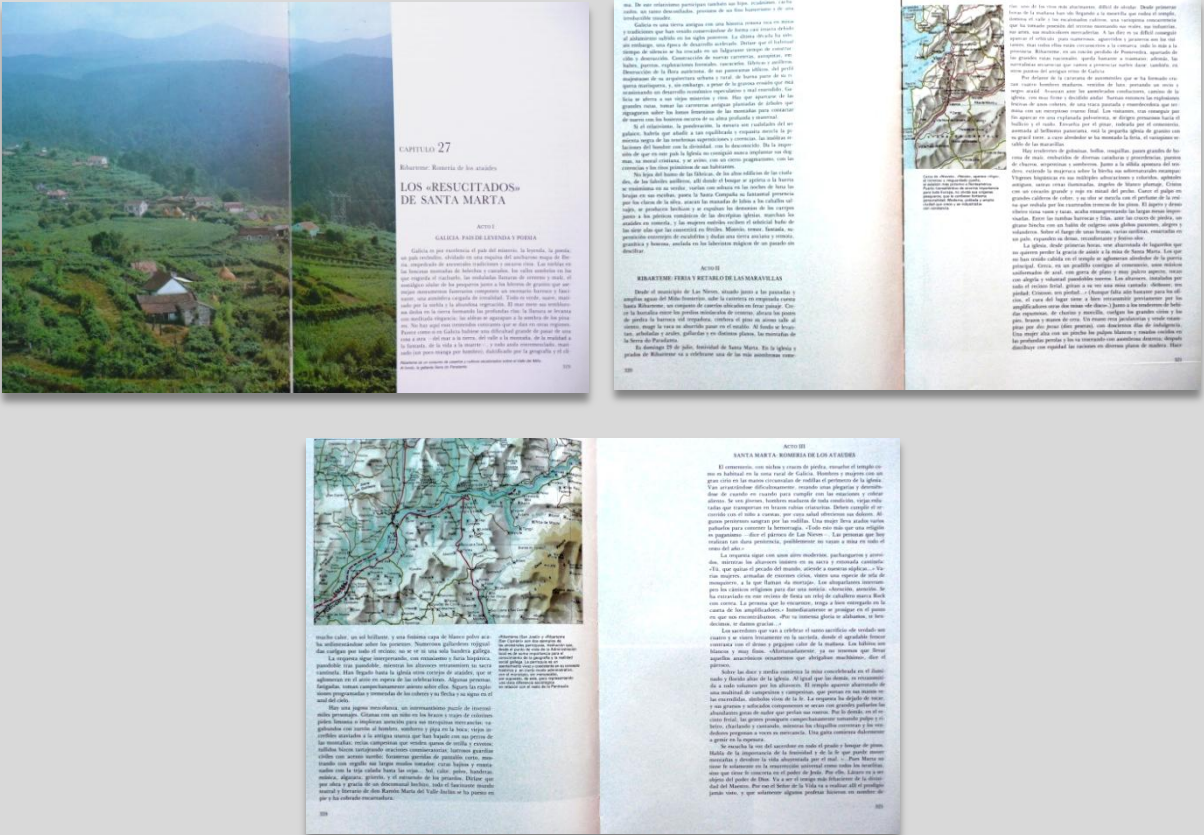


Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1984. Cristina García Rodero, *Los ofrecidos*.
(Parte de estas fotografías fueron publicadas posteriormente en *España Oculta*, 1989)

Descripción y análisis, 1980-2000

El capítulo 27 de *España en fiestas* (1987), lleva por título *Los “resucitados” de Santa Marta*. Como es habitual en toda la publicación, Luis Agromayor, incluye una gran panorámica del entorno natural de la aldea y dos mapas de situación geográfica. El resto de las fotografías recogen diferentes momentos del trascurso de la romería de los ataúdes y ponen el foco en detalles concretos. Todas estas imágenes configuran mosaicos a doble página en el libro. Cada una de estas dobles páginas recoge en su parte central una fotografía panorámica de la procesión tomada desde un punto alto respecto a la misma. Las demás imágenes circundan a éstas focalizando planos cerrados con escenas diversas. Primeros planos de niños y de adultos en los ataúdes durante la procesión, se entremezclan con fotografías de exvotos, estampas, comida típica, músicos, etc. Como describe su autor en uno de los pies de foto: “Ribarteme se ha convertido en la Feria y Retablo de la Maravillas. Diríase que todo el realismo mágico de los libros de Valle-Inclán se ha puesto en pie, ha cobrado encarnadura. Mientras la insólita comitiva de cirios, ataúdes y pendones sale de la iglesia, las gentes –cada uno a los suyos– siguen trasegando vino con pulpo a fiera, se asan sardinas al aire libre, y las mujeres penitentes, de rodillas, circunvalan el cementerio cumpliendo secretas promesas. Pies, piernas, brazos y manos de cera, así como abundante surtido de estampitas de hispánicas advocaciones, aguardan las almas piadosas”.

Serie diacrónica de imágenes-Procesiones de ataúdes en Galicia, 1980-2000



Luis Agromayor. España en fiestas, 1987

Serie diacrónica de imágenes-Procesiones de ataúdes en Galicia, 1980-2000



Luis Agromayor. España en fiestas, 1987 (Continuación)

Serie diacrónica de imágenes-Procesiones de ataúdes en Galicia, 1980-2000



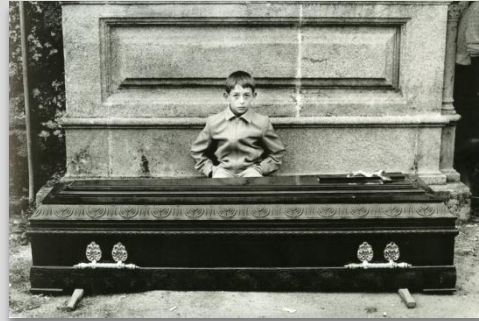
Luis Agromayor. España en fiestas, 1987 (Continuación)

Descripción y análisis, 1980-2000

En el niño del ataúd de Ribarteme, realizada en 1982, García Rodero aborda el tema desde la frontalidad, como hemos visto en otros casos durante estas páginas. La composición es estática con un perfecto equilibrio de tensiones formales. La gran franja horizontal que marcha el ataúd queda contrarrestada por la verticalidad del niño y la pared del fondo. La gama de grises claros de toda la parte superior de la imagen, contrasta el peso de la masa rectangular del féretro de profundos negros. García Rodero recoge, en un juego de pesos y tensiones perfectamente medidas, la imagen de un niño, que representa el principio de la vida (la verticalidad), y de un ataúd, que representa el final (la horizontalidad). Una perfecta sintonía entre los elementos formales y la escena representada, hace de esta fotografía una fotografía directa, clara y rotunda.

La fotografía realizada en 1971, titulada *el desayuno*, registra un grupo familiar en un merendero. La imagen está tomada en un momento y en un lugar totalmente ajeno al ritual de Amil, sin embargo la presencia del ataúd “delata” la relación con él. Seguramente la familia hace una alto en el camino para dirigirse a la procesión de Amil. Durante esta pausa, el pequeño ataúd infantil reposa sobre unas cajas de refrescos con logotipos de marcas muy conocidas. La lectura de la mitad derecha de la imagen sería suficiente para percibir el contraste entre “dos mundos”. Ya no se trata solo de tensión entre la vida y la muerte, García Rodero ha incorporado en la imagen elementos, marcas multinacionales, que establecen connotaciones hacia una sociedad de consumo. El contraste se da, por tanto, en varios sentidos. Los signos de una sociedad de mercado marcada por el ritmo de aceleración propio del progreso, chocan con los signos de una sociedad de ciclos rituales que se rige en torno a ritmos distintos. Mientras que la sociedad de consumo intenta, de forma cada vez más obsesiva “expulsar” y alejar a la muerte de la vida cotidiana, las sociedades tradicionales la tienen incorporada como parte integrante de la vida común bajo una concepción del mundo de ritmos cíclicos y naturales. El ataúd, apoyado con toda naturalidad, sobre las cajas de botellas, introduce la idea de muerte en un lugar cotidiano. La familia, con actitud atenta a la cámara, ayuda a acentuar esta idea. El lector, ajeno a la aldea y a su ritual de ataúdes, seguramente se ve incomodado por esa presencia “normalizada” de la muerte. No se trata de una estampa de la muerte desde lo solemne ritual, sino desde la vida corriente, desde el escenario diario, eso es lo extraño. Se trataría del *punctum* de la fotografía. Según Barthes (1989), el “punctum es ese azar que en ella me despunta (pero también me lastima y me punza)”.

Serie diacrónica de imágenes-Procesiones de ataúdes en Galicia, 1980-2000



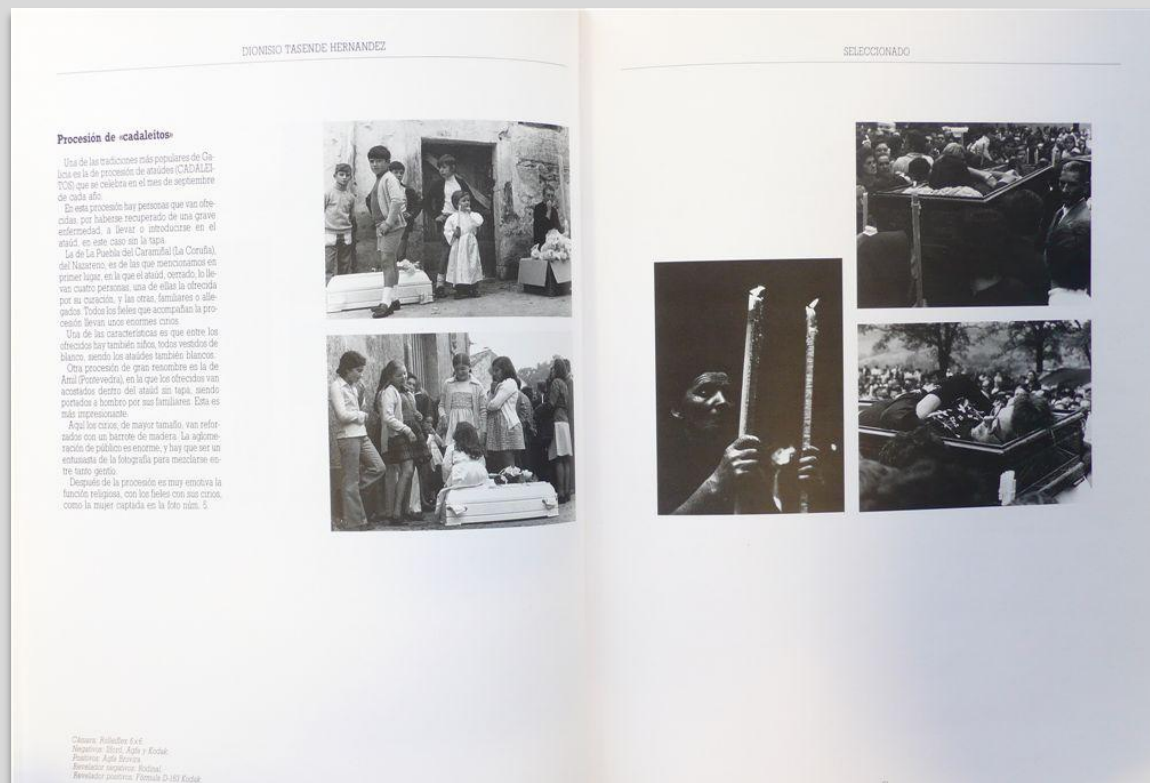
Cristina García Rodero. *El niño del ataúd*, Ribarteme, 1982; *La promesa de una madre*, La Franqueira, 1981; *El ofertorio*, Amil, 1979; *El desayuno*, Amil, 1981. *España Oculta*, 1989

Descripción y análisis, 1980-2000

Dionisio Tasende es seleccionado en el Certamen de Fotografía sobre Artes y Tradiciones populares de 1987 con una serie titulada *Procesión en "Caldeleitos"*. La serie, realizada con una cámara Rolleiflex 6x6³, consta de cinco fotografías en blanco y negro. Las dos primeras registran dos momentos previos a la procesión. Los niños están preparados y conversan a la puerta de las casa ante los ataúdes. La naturalidad con la que se desenvuelven los niños en esta situación se hace patente en las dos imágenes, no dejando lugar a ninguna duda sobre que ritual forma parte de sus vidas desde la infancia. Si los forasteros miran con extrañeza y exotismo la romería, los niños la viven como parte integrante del ciclo anual de acontecimientos de la vida de su población. Las otras tres fotografías, están realizadas en clave mucho más baja que las dos anteriores, es decir, en ellas dominan los grises oscuros y los negros, lo que da a las imágenes un carácter solemne. En contraste con las anteriores, en las que predominan los blancos y los grises claros, estas tres imágenes están cargadas de oscuridad y de luto. Los largos cirios verticales iluminan el rostro de una mujer, sobre un fondo absolutamente negro, dándole un aspecto melodramático. Dos registros de los féretros cargados, desde puntos de vista diferentes, pero tomados desde la misma altura y con la misma inclinación de cámara cierran la serie de Tasende.

³ Rolleiflex es el nombre de una famosa y diversa línea de cámaras de fotos de gran renombre fabricadas por la empresa alemana Rollei. El nombre "Rolleiflex" es comúnmente utilizado para referirse a la principal línea de cámaras Rollei de cámara réflex de objetivos gemelos o (TLR) de formato mediano.

Serie diacrónica de imágenes-Procesiones de ataúdes en Galicia, 1980-2000



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1987
Dionisio Tasende Hernández, *Procesión en “cadeleitos”*

Descripción y análisis, 1980-2000

Las fotografías de Cristina García Rodero, también del Certamen de 1987, con las que obtuvo una mención honorífica, fueron realizadas con la película Kodachrome 64 y positivadas en Cibachrome⁴. La cuarta, de la serie de cinco fotografías, fue publicada en *España, fiestas y ritos* años después, en 1993.

La primera de las fotografías de la serie representa un ataúd infantil abierto con unas zapatillas, unos calcetines y un pañuelo bordado, todo ello perfectamente planchado y cuidadosamente colocado. El ataúd está preparado para participar en la procesión de Santa Marta. La segunda y la cuarta fotografías registran dos momentos de la procesión. Una de ellas recoge un plano más cerrado y frontal de la misma, y la otra se abre y, desde un punto de vista lateral, muestra a la comitiva durante la marcha. En la tercera y en la cuarta, los participantes están en reposo, los ataúdes ocupan gran protagonismo en la composición situados en los primeros planos. Uno de ellos contiene un niño y el otro está cerrado, pero otro niño juega sobre él.

Incluida la fotografía de García Rodero coincidente con la del Certamen de Fotografía, a la que me he referido anteriormente, las imágenes sobre la romería de Santa Marta publicadas en *España, fiestas y ritos*, están realizadas en momentos álgidos y de gran confluencia de público de la celebración. Sobre todo en la primera, tomada desde una posición alta, se puede apreciar a numerosa gente rodeando la comitiva de ataúdes, fotógrafos incluidos.

⁴ Cibachrome es un tipo de papel fotográfico para positivado directo a partir de diapositivas en vez de negativos. En realidad no es papel, sino plástico, hecho a base de poliéster. Se basa en un proceso químico de destrucción del color, sistema contrario al del papel fotográfico para positivado de negativos.

Serie diacrónica de imágenes-Procesiones de ataúdes en Galicia, 1980-2000

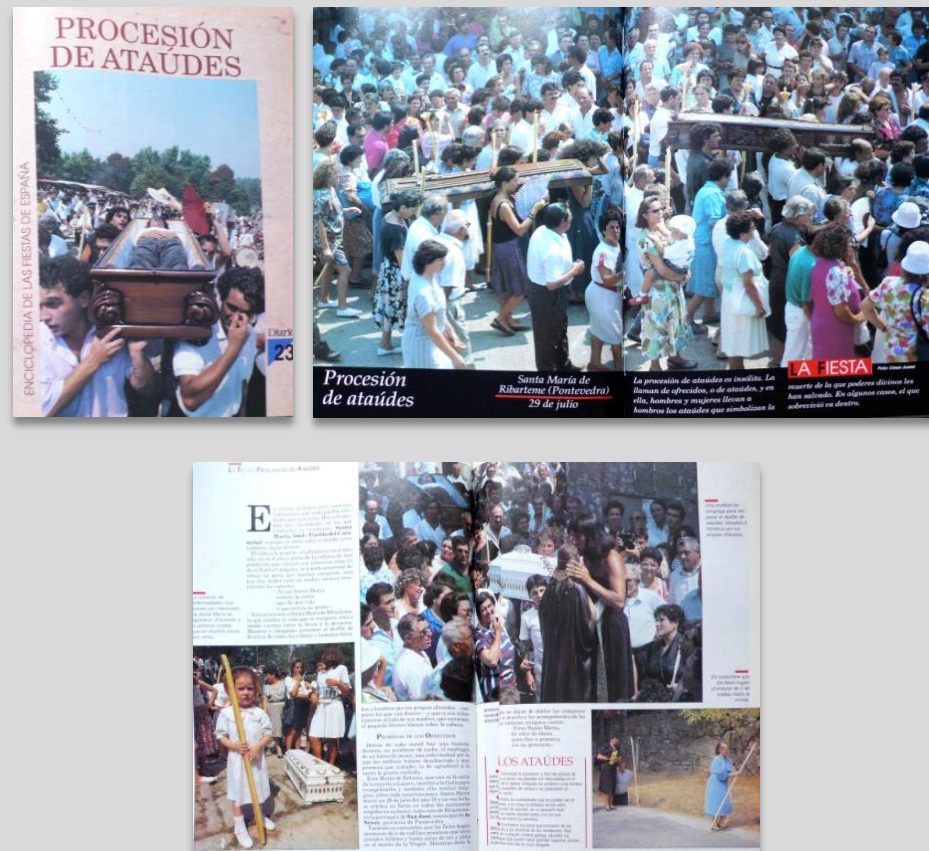


Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1987
Cristina García Rodero, *Romería de Santa Marta de Ribarteme*

Descripción y análisis, 1980-2000

La Enciclopedia *España en fiestas* de Diario 16 de 1993, tiene como portada del capítulo dedicado a la procesión de ataúdes, una fotografía, realizada desde un punto de vista totalmente frontal, que a modo de escorzo, registra a uno de los participantes en la comitiva dentro del féretro portado por sus familiares. Al fondo se puede apreciar la asistencia del público. Público, que amplifica su dimensión en la segunda imagen impresa en el interior del artículo a doble página. La amalgama de gente del encuadre rebosa el marco. Los dos féretros, como dos líneas horizontales, atraviesan la imagen, dividiéndola en dos partes prácticamente simétricas. La tercera imagen, también rebosa público, pero cierra el plano poniendo el foco en un momento y en una escena álgida del rito: una devota besa la imagen de Santa Marta de Betania. Un fotógrafo cercano está atento.

Serie diacrónica de imágenes-Procesiones de ataúdes en Galicia, 1980-2000



Enciclopedia España en fiestas. Diario 16, 1993. Procesión de ataúdes

Descripción y análisis, 1980-2000

Las fotografías siguientes tienen varios elementos distintos y a la vez en común, por lo que las voy a analizar conjuntamente. Las dos registran niños, niñas concretamente. La de Cristóbal Hara⁵, de 1991, registra una acción; la de Ricard Terré, de 1995, registra un momento de reposo. Las niñas de la foto de Hara participan en el rito desde la actividad, la de Terré desde la quietud. En la de Hara no hay conciencia de la presencia de la cámara, en la de Terré sí, la mirada se dirige de manera directa hacia ella. Pero, las niñas, aun de manera y desde actitudes diferentes comparten la familiaridad con el rito, interaccionando con el ataúd desde la naturalidad.

La fotografía de Hara, muestra un fuerte contraste entre el ritual y la vida ajena a él. Sorprende en la imagen la cotidianeidad con la que la mujer saca el ataúd del coche. Las personas y los objetos integrantes del ritual, chocan frontalmente con la presencia del vehículo, elemento totalmente extraño al contexto. Hara representa el instante preciso en el que la mujer de la fotografía y las dos niñas, pasan, de la vida cotidiana, al ritual.

⁵ Cristóbal Hara (Madrid, 1946) empieza a fotografiar con 23 años, pero encuentra su camino en esta disciplina a los 39. Quería ser fotoperiodista, pero su interés no era tanto por los temas como por el propio lenguaje fotográfico, lo que le lleva a una crisis que se resuelve en el momento en el que empieza a utilizar el color, en 1985. Sus primeras fotografías, en blanco y negro, fueron realizadas con una clara voluntad documentalista en la mejor tradición del instante decisivo bressoniano. Desde que empieza a utilizar el color evoluciona en una dirección en la que las fronteras entre realidad y ficción dejan de ser nítidas.

Serie diacrónica de imágenes-Procesiones de ataúdes en Galicia, 1980-2000



Cristóbal Hara. Puebla de Caramiñal, 1991



Ricard Terré. Puebla, 1995

Descripción y análisis, 1980-2000

En la guía de fiestas populares de María Ángeles Sánchez de 1998, aparece una fotografía realizada desde un punto alto de un detalle del desfile de ataúdes de Santa Marta. La imagen, como las demás de la guía, pretende que el lector identifique de inmediato el ritual, en caso de conocerlo, en caso contrario, el objetivo es que una única imagen incite su curiosidad.

Serie diacrónica de imágenes-Procesiones de ataúdes en Galicia, 1980-2000



María Ángeles Sánchez. Fiestas populares. España día a día, 1998

Serie diacrónica de imágenes-Semana Santa en Bercianos de Aliste (Zamora)

Las diferentes procesiones de la Semana Santa de Bercianos de Aliste se van sucediendo para llegar al Viernes Santo. Ese día tiene lugar uno de los momentos más emocionantes en el calendario de esta localidad zamorana.

Durante la homilía, un sacerdote recuerda distintas escenas de la Pasión de Cristo para dar paso a otros dos sacerdotes que suben por una escalera adosada a la cruz. Abajo, espera con los brazos abiertos, el tercer sacerdote, que ordena quitar la ropa de espinas y los clavos de Cristo. La imagen se pliega, ya que es de miembros articulados, y se introduce en una urna de cristal. De esta forma, empieza la procesión, en la que los cofrades visten con medias, caperuza y túnica blanca. Además, portan un rosario y una vela. Tras los cofrades van los hombres del pueblo, que lucen sus capas alistanas. La procesión la cierra la Virgen y finaliza en el Calvario, en lo alto de un montículo. Allí se cantan 'Las Cinco Llagas' y se entona el miserere para regresar al templo del que se partió. Cuando la ceremonia finaliza, todos los vecinos de Bercianos de Aliste disfrutan de las típicas postas, un guiso zamorano de bacalao.

Descripción y análisis, 1960-1980

La primera de las fotografías de la muestra que tiene como referente la procesión del Viernes Santo en Bercianos de Aliste, la realizó Francisco Ontañón en 1965. Francisco Ontañón (1930-2008) realizó durante ésta década, junto a un grupo de jóvenes fotógrafos españoles fotografía de corte neorrealista. A través de ella documentaron la realidad social de la época abordando de una manera novedosa y transgresora con los cánones del momento, entre otros temas, la vida rural y las celebraciones religiosas.

Lo sorprendente de la fotografía de Ontañón, es que en lugar de retratar uno de los momentos álgidos de la celebración del ritual del Viernes Santo de Bercianos de Aliste, capta uno de los momentos preliminares. Un vecino de Bercianos, ataviado con la capa típica alistana, posa ante la figura del Cristo medio tapado por unos paños. Ontañón se sale del comportamiento habitual del fotógrafo que capta uno o varios momentos decisivos, para registrar un lapso anterior, un momento intersticial¹, un instante en el que “no pasa nada” y en el que está todo por pasar. Ontañón registra varios elementos del ritual en estado de reposo, preparados, salvaguardados, pero a la espera del acontecer.

¹ Podríamos establecer cierta relación con el modo de proceder de Robert Frank a finales de los años 50. Frank, con la publicación de “The americans” (1958), se revela ante la idea de “momento decisivo” imperante en el reportaje fotográfico desde Cartier-Bresson. Huyó de esos momentos y buscó los instantes intersticiales, aquellos en los que “no pasa nada” por considerarlos más llenos de verdad y para abrir el mundo de los reportajes a la visión subjetiva y creadora del fotógrafo.

Serie diacrónica de imágenes-Semana Santa en Bercianos de Aliste (Zamora), 1960-1980



Francisco Ontañón. Bercianos de Aliste (Zamora), 1965.
Colección permanente, Museo Reina Sofía

Descripción y análisis, 1960-1980

Rafael Sanz Lobato, (Sevilla, 1932) fue pionero del reportaje humanista de raíz antropológica y es uno de los miembros más importantes y olvidados de la llamada Escuela de Madrid². La serie de Sanz Lobato dedicada a la procesión de Viernes Santo de Bercianos de Aliste es una de las series más completas e interesantes desde el punto de vista etnográfico de la muestra de esta investigación. En la muestra se han recogido veinte fotografías pertenecientes a la Colección de la Fundación Colectania. El acceso a tal cantidad de imágenes sobre un mismo referente no es muy habitual. Como sucede con la mayor parte de los fotógrafos, las fotografías más publicadas y accesibles de Sanz Lobato sobre esta procesión representan una mínima parte de las que realizó en el pueblo zamorano durante su estancia en 1970. Una vez más nos encontramos con un trabajo fotográfico realizado con gran profundidad del que se han dado a conocer algunas imágenes de forma fragmentaria y que ha quedado grabado, en el imaginario de los interesados en la historia de fotografía en España y, en particular, en este tipo de imágenes de carácter antropológico, de una manera parcial. A pesar de ello, hay que reconocer que han cumplido, en muchos casos, la labor encomiable de ser iconos representativos de una época y de una corriente renovadora dentro de la fotografía del momento, que estuvo anquilosada durante mucho tiempo.

² Rafael Sanz Lobato ingresó en 1964 en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid abandonándola unos meses después. En 1966 volvió, junto a otros fotógrafos como Carlos Corcho, Sigfrido de Guzmán, Nieto Canedo o Donato de Blas, con los que creó el grupo La Colmena. En 1972 participó en la creación del Grupo-5, junto a Corcho, Vila Masip, Sanchis Soler y Juan Antonio Sáenz. Rafael Sanz Lobato recibió en 2004 la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes. En 2011, a punto de terminar esta investigación, Rafael Sanz Lobato recibió el Premio Nacional de Fotografía.

Sanz Lobato, según Publio López Mondéjar, “se inició en los primeros años sesenta centrándose en el documento analítico de las costumbres y las fiestas rituales de los pueblos castellanos. En este sentido fue -junto a Corcho, Dolcet o Cruzado Cazador- uno de los pioneros de la fotografía de raíz antropológica” (1999, pág. 239).

Serie diacrónica de imágenes-Semana Santa en Bercianos de Aliste (Zamora), 1960-1980



Rafael Sanz Lobato. Procesión de Bercianos de Aliste, 1970.
Colección Fundación Fotocolectania

Descripción y análisis, 1960-1980

El trabajo en Bercianos de Aliste de Sanz Lobato es mucho más que un extenso reportaje al uso. Su manera de mirar rompe con toda la fotografía de referente etnográfico hecha hasta el momento. Las imágenes hacen evidente la capacidad de empatía del fotógrafo con las gentes de esta población. Su incursión, y la de su cámara, en la sala en la que tienen lugar los preparativos del colectivo de encapuchados hacen evidente esta empatía. El ámbito más íntimo y privado del ritual es fotografiado con el consentimiento y la complacencia de los participantes. Las miradas de los protagonistas se hacen cómplices del fotógrafo y participan activamente en diferentes momentos del reportaje.

Sanz Lobato construye sus imágenes fotográficas alternando encuadres y planos diversos que introducen una vivacidad y un dinamismo inéditos hasta la fecha. Imágenes realizadas con distintas distancias focales y con un gran dominio de la profundidad de campo, se alternan, como se alterna la distancia y el punto de vista del fotógrafo respecto a las distintas escenas que aborda. Mediante leves inclinaciones de cámara, a veces mediante marcados picados o contrapicados, el autor ha construido toda una diversidad de imágenes fotográficas en torno a los preparativos del ritual. Algunas de ellas son totalmente innovadoras y modernísimas para la época. Por ejemplo, los primerísimos primeros planos y los desenfoces de varias imágenes de los participantes durante el proceso de preparación. Todo ello, unido al tratamiento magistral de todo el proceso fotográfico en blanco y negro, con la obtención de una rica gama de grises, unos negros profundos y unos blancos en los que se aprecian las texturas y los detalles, envuelve a todas las imágenes en un nivel de calidad indiscutible.

Serie diacrónica de imágenes-Semana Santa en Bercianos de Aliste (Zamora), 1960-1980



Rafael Sanz Lobato. Procesión de Bercianos de Aliste, 1970.
Colección Fundación Fotocolectania (Continuación)

Descripción y análisis, 1960-1980

Para realizar las fotografías realizadas durante la procesión, Sanz Lobato se ha situado delante de la misma, de manera lateral, con el fin de recoger distintos momentos de la comitiva, dando cuenta del orden procesional y de los protagonistas que la integran. Las imágenes fotográficas de los preparativos, recogen de una manera cercana a los protagonistas del ritual y afrontan los preliminares preparatorios desde una mirada que tiene mucho que ver con la mirada de lo cercano y lo cotidiano. Sanz Lobato afronta la procesión de una forma totalmente opuesta. Se detiene a registrar lo solemne y lo ceremonioso del séquito. No introduce nada ajeno a la procesión, no deja ningún lugar a lo anecdótico, lo que confiere a las imágenes un carácter intemporal. La última imagen es diferente a las demás, muestra el rostro de una adolescente incorporada a la comitiva de las demás mujeres del pueblo totalmente vestida de negro. Las demás mujeres son mayores y van también completamente vestidas de negro. Pero su juventud contrasta radicalmente con el resto de la procesión y, sobre todo, contrastan su gesto y su mirada, que se pierde más allá del rito. ¿Quizás lo haga para intentar mirar más allá de una España anquilosada y paralizada en el tiempo?

Serie diacrónica de imágenes-Semana Santa en Bercianos de Aliste (Zamora), 1960-1980



Rafael Sanz Lobato. Procesión de Bercianos de Aliste, 1970.
Colección Fundación Fotocolectania (Continuación)

Serie diacrónica de imágenes-Semana Santa en Bercianos de Aliste (Zamora), 1960-1980



Rafael Sanz Lobato. Procesión de Bercianos de Aliste, 1970.
Colección Fundación Fotocolectania (Continuación)

Serie diacrónica de imágenes-Semana Santa en Bercianos de Aliste (Zamora), 1960-1980

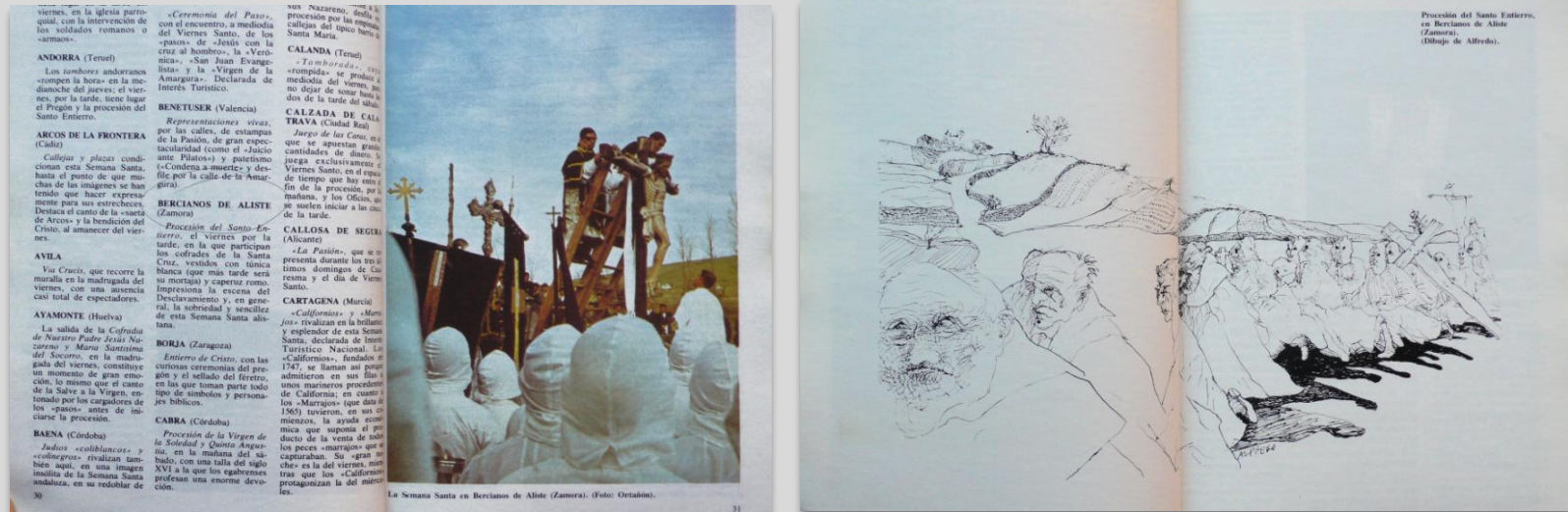


Rafael Sanz Lobato. Procesión de Bercianos de Aliste, 1970.
Colección Fundación Fotocolectania (Continuación)

Descripción y análisis, 1980-2000

En 1982 María Ángeles Sánchez, publica en la *Guía de fiestas populares* una imagen fotográfica en color del momento en el que el Cristo es comenzado a bajar de la cruz. También a doble página aparece un dibujo de la Procesión del Santo Entierro firmado por su autor. El dibujo está realizado a plumilla. La línea recoge los perfiles fundamentales de la formas de la comitiva sobre un paisaje de fondo que contextualiza la acción en el campo. El trazo es muy personal, pero a la vez muy preciso. Extrae de manera espléndida los elementos esenciales de la escena: los rasgos de los ancianos, sus capas, la vestimenta de los encapuchados y el orden, sobre todo deja constancia del orden del transcurso de la procesión. Es el único dibujo incluido en la guía, no es nada habitual encontrar dibujos en este tipo de guías, como estamos viendo lo frecuente es encontrar algunas imágenes fotográficas junto a un texto sintético de tipo informativo.

Serie diacrónica de imágenes-Semana Santa en Bercianos de Aliste (Zamora), 1980-2000



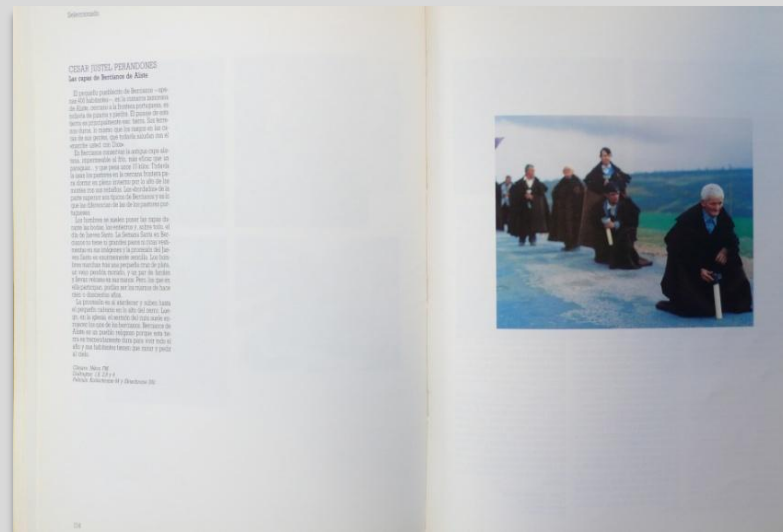
María Ángeles Sánchez. Guía de fiestas populares. Viajar, 1982

Descripción y análisis, 1980-2000

En 1984, aparece la primera serie del Certamen, realizada por Cándida Lopesino Sabin, que recoge distintos momentos de la procesión del Viernes Santo en Bercianos de Aliste a través de cinco imágenes. Las dos primeras forman una secuencia entre sí, ya que representan dos momentos consecutivos que se corresponden con dos posiciones de Jesucristo en la cruz. El punto de vista ha cambiado un poco su ángulo de una a otra toma, pero las escenas se han captado de forma muy similar. La segunda imagen está recogida desde un punto de vista alto con respecto a la escena, este picado de cámara nos ofrece información panorámica del recorrido de la procesión. El desfile cruza el encuadre de arriba abajo formando una curva suave, dirigiéndose hacia el extremo inferior izquierdo. El fotógrafo utiliza el recurso de dejar fuera de campo parte del cuerpo de uno de los actores, indicándonos que la acción continúa fuera del marco. Las dos últimas imágenes están confrontadas formalmente, una ofrece una vista lateral de la procesión desde un punto de vista posterior, mientras que la otra muestra el punto de vista contrario, también lateral, pero en este caso la toma se ha realizado desde la parte delantera. Las dos fotografías juntas dan idea de ida y de regreso, de perspectiva, de orden y del largo recorrido de la procesión. En estas dos imágenes de 1984, la marcha en perspectiva está representada de una forma mucho más rotunda e intencional gracias al uso de un gran angular y a la toma de las imágenes desde un punto de vista más bajo que la escena, lo cual contribuye a magnificar y a enfatizar el tono solemne de la procesión.

La imagen fotográfica que vemos a continuación es un registro de la procesión de Bercianos de Aliste realizada un año después, en 1985. Sus participantes van ataviados con sus características capas. Esta fotografía también está tomada con una corta distancia focal, recogiendo a los actores dentro de una línea perspectiva diagonal, pero esta vez, un punto de vista algo más alto que la escena contribuye a enfatizar la postura penitente de los actores que se dirigen a la parte inferior del marco, fijando su mirada en el asfalto. Si en las fotografías anteriores podíamos establecer connotaciones con lo solemne y lo intemporal, en esta imagen podemos establecerlas con lo puramente terrenal, con la idea de contrición y penitencia.

Serie diacrónica de imágenes-Semana Santa en Bercianos de Aliste (Zamora), 1980-2000



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1985
César Justel Perandones, *Las capas de Aliste*, Bercianos (Zamora)



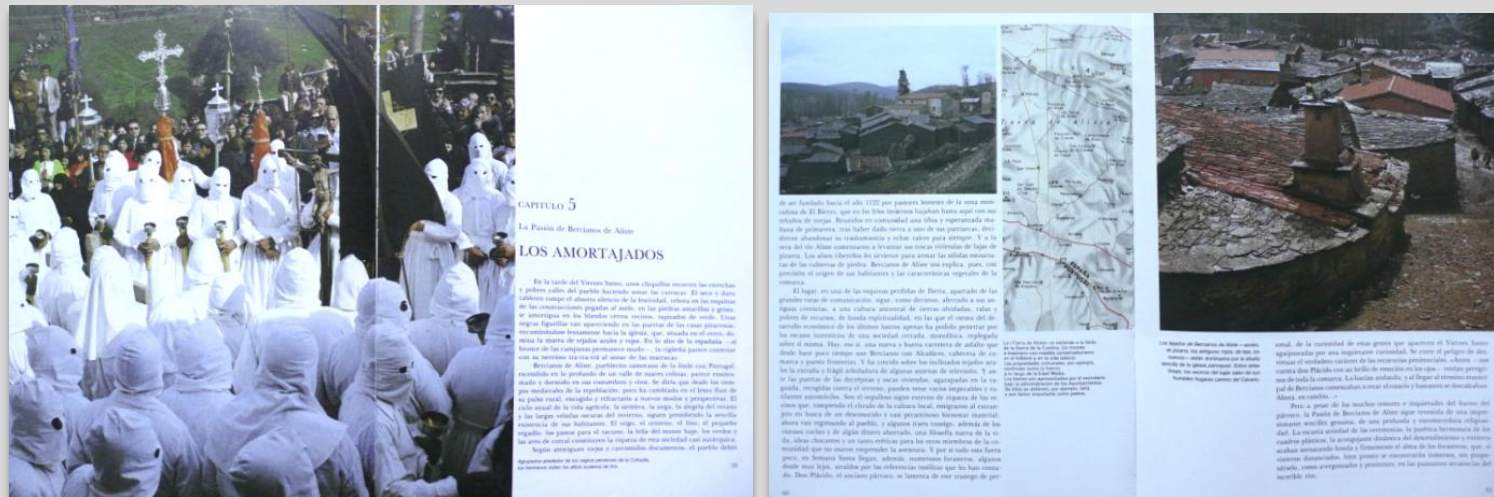
Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1984
Cándida Lopesino Sabin. Bercianos de Aliste

Descripción y análisis, 1980-2000

Luis Agromayor, en *España en fiestas*, 1987 hace una extensa exposición de la procesión de *Los Amortajados* de Bercianos de Aliste. La exposición contiene: textos, un mapa de situación geográfica del pueblo y fotografías diversas de la arquitectura popular y de diferentes momentos de la celebración. Las imágenes fotográficas están realizadas en blanco y negro y, con excepción de una de ellas que muestra un plano de detalle, son planos panorámicos de la procesión. Varios de estos planos están recogidos desde un punto alto con respecto a la escena, con una lente gran angular y con una gran profundidad de campo, lo que permite obtener vistas generales y de gran nitidez en todos sus planos.

Las vistas de los vecinos de Bercianos en procesión, a diferencia de las fotografías anteriores, están realizadas desde un punto de vista bajo respecto a la acción. Registran la composición y la marcha ordenada de la procesión desde un lateral anterior a la comitiva, como lo hacía Saenz Lobato, Cándida Lopesino para el Certamen de 1984, Cesar Justel, en el de 1985, y como lo hará Cristina García Rodero en el de 1987 y también en sus fotografías publicadas en *España Oculta* en 1989. Unos utilizan, para registrar la escenas de la procesión de Bercianos la película en blanco y negro, otros el color, unos muestran mayor dominio de la técnica y obtienen imágenes de más calidad, otros muestran menos destreza, pero todos ellos encuadran la escena desde puntos de vista similares.

Serie diacrónica de imágenes-Semana Santa en Bercianos de Aliste (Zamora), 1880-2000



Luis Agromayor. España en fiestas, 1987

Serie diacrónica de imágenes-Semana Santa en Bercianos de Aliste (Zamora), 1980-2000



Luis Agromayor. España en fiestas, 1987 (Continuación)

Serie diacrónica de imágenes-Semana Santa en Bercianos de Aliste (Zamora), 1980-2000



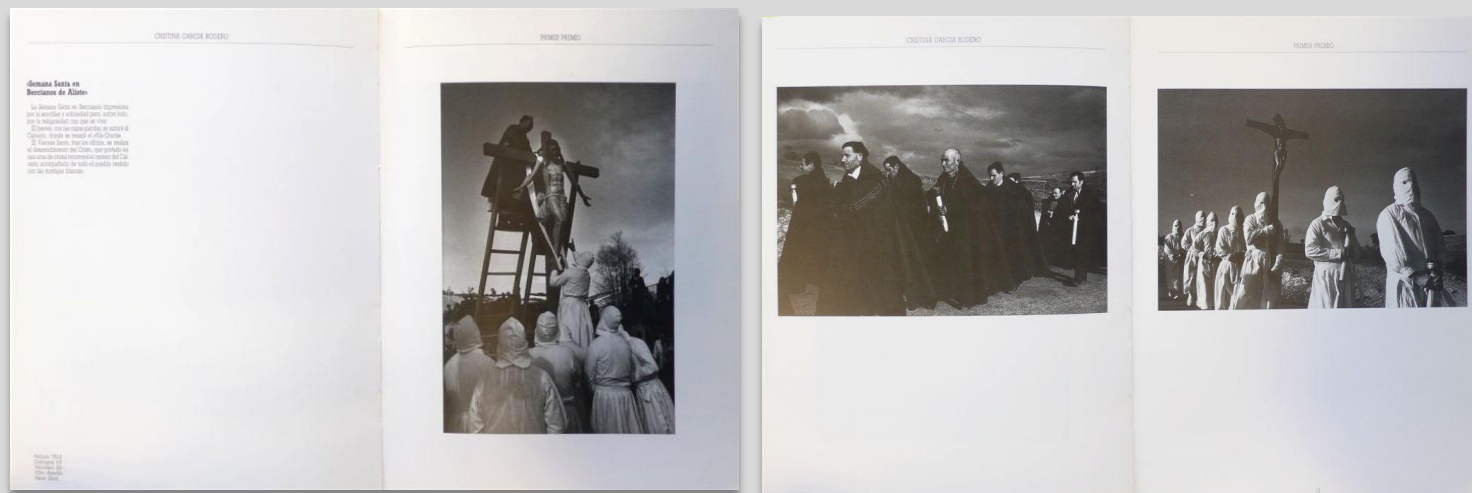
Luis Agromayor. España en fiestas, 1987 (Continuación)

Descripción y análisis, 1980-2000

Cristina García Rodero, en 1987, fotografía también la *Semana Santa de los Bercianos de Aliste* para el Certamen de Fotografía del Ministerio de Cultura. La segunda, tercera y cuarta fotografías de esta serie fueron posteriormente publicadas en *España Oculta*, en 1989, (fotografías: 4, 5 y 7). En esta serie, García Rodero recoge, con película en blanco y negro (Tri-X), cinco escenas de la procesión. Ha utilizado el blanco y negro, en clave baja, es decir ha representado las escenas con un predominio de grises oscuros y de negros, lo que acrecienta la sensación de hallarnos ante acontecimientos solemnes e intemporales. Si abundamos en los detalles técnicos, veremos que las fotografías de Cristina García Rodero están realizadas con un filtraje amarillo, lo que contribuye a que el color de los cielos aparezca representado con tonos grises oscuros, provocando que las imágenes tengan ese carácter dramático, casi teatral. El filtraje amarillo sobre la película en blanco y negro absorbe el color azul y las radiaciones ultravioletas produciendo un oscurecimiento del cielo y resaltando todos los demás colores, en especial el verde y el naranja. También ayuda a eliminar el polvo atmosférico y la neblina.

La propia García Rodero explica, en una entrevista realizada por Stanley Brandes (2005, pág. 249), que, entre otras, unas fotografías de Rafael San Lobato que pudo ver en una revista americana sobre, precisamente, Bercianos de Aliste contribuyeron al inicio de su trabajo fotográfico por las fiestas españolas. Stanley Brandes habla del interés que tiene Cristina García Rodero por representar visualmente el cruce entre corporalidad y espiritualidad. En esta serie prima la segunda intención, la dimensión espiritual, sin embargo, en la última imagen publicada en *España Oculta* con el título *Palabras de amor*, fotografía nº 28), una niña corre al lado de la procesión desviando la atención de uno de los actores. Al registrar esta escena, la fotógrafa pone un acento anecdótico a la serie, que resta solemnidad al acontecimiento e incorpora ese elemento de contraste entre lo cotidiano y lo religioso al que se refiere Brandes, “en las fotos de Cristina García Rodero hay un choque continuo entre la religiosidad y la vida rutinaria” (2005, pág. 240). Julio Llamazares (2000) también atribuye a la mirada de Cristina García Rodero esta intención de captar contradicciones entre la espiritualidad y la carnalidad de los ritos, festividades y vida cotidiana.

Serie diacrónica de imágenes-Semana Santa en Bercianos de Aliste (Zamora), 1980-2000



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1987.
Cristina García Rodero, *Semana Santa en Bercianos de Aliste*

Descripción y análisis, 1980-2000

Volviendo a la serie, la primera fotografía representa el momento en que la imagen de Jesucristo empieza a ser bajada de la cruz. Recordemos que esta misma escena era recogida con película en color por Cándida Lopesino en 1984 para el mismo certamen. Las dos imágenes hacen énfasis en el carácter escenográfico de la representación, ambas poseen un tratamiento de la luz de índole dramática. Lopesino lo logra desde el color, representando un cielo de fondo crepuscular, azul intenso, que contrasta con el rojo del estandarte y el blanco de los encapuchados. García Rodero lo hace desde la estilística del blanco y negro, solo que en su caso el punto de vista y, sobre todo, la disminución de la distancia focal con respecto a la escena registran una composición piramidal ordenada y más amplia, heredada de la iconografía religiosa de la pintura y de la escultura.

Las otras cuatro fotografías tienen una composición similar con sus especificidades. Se trata de imágenes realizadas siguiendo el mismo esquema compositivo que algunas de las que hemos visto anteriormente. Es constante en ellas, además, el uso de gran angular y un leve contrapicado de cámara. Con este “gesto fotográfico” vemos como los fotógrafos registran imágenes de las procesiones capaces de transmitir la espiritualidad de los rituales. Sin embargo, un leve picado de cámara con respecto al plano del suelo, como ocurre en la cuarta fotografía de la serie, nos está hablando de religiosidad, pero en términos de sacrificio y oración.

Serie diacrónica de imágenes-Semana Santa en Bercianos de Aliste (Zamora), 1980-2000



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1987.
Cristina García Roderó, *Semana Santa en Bercianos de Aliste*
(Continuación)

Descripción y análisis, 1980-2000

Cristina García Rodero, en *España Oculta*, 1989, publica varias de las fotografías de la procesión de Bercianos presentadas al Certamen dos años antes, en 1987. Añade las incluidas en el cuadro objeto de este análisis que comparten, como es lógico, las estilísticas de las demás, en las que ya me he detido, con una excepción, la segunda de las fotografías incorpora en el encuadre a un pequeño grupo de público asistente a la procesión, algo que García Rodero había evitado en todos los encuadres anteriores.

Las fotografías en color de Cristina García Rodero, de *España, Fiestas y ritos*, publicadas en 1993 comparten muchas de las características de con antecesoras realizadas en blanco y negro. La segunda varía su encuadre hacia la frontalidad, con respecto a las demás que están encuadradas desde puntos de vista diagonales a la procesión. Desde un contrapicado de cámara totalmente frontal a la escena, Cristina García Rodero recoge un plano de conjunto cercano de los encapuchados en un momento de reposo. La imagen, en contraposición con la anterior, de composición diagonal y dinámica, es una imagen estática que recoge un momento de pausa de la procesión.

La fotografía de los encapuchados, aunque está realizada en color, es una imagen de carácter predominantemente monocromático, puesto que presenta una gama que va desde los blancos más puros, pasando por una amplia gradación de azules, hasta los negros. Podríamos considerarla una imagen *duotono*, cromáticamente hablando. La otra imagen fotográfica muestra características parecidas a este respecto, aunque presenta una gama más amplia de color. La escala de marrones dominante en los tonos oscuros, se contrapone a la gama de azules dominante en los tonos claros. Ambas imágenes están compuestas con pocos colores lo que las hace prácticamente monocromáticas, bicromáticas o tricromáticas (*duotono*, *tritono*). Esta síntesis de color, simplifica los elementos estilísticos de las imágenes fotográficas, las hace limpias y de lectura fácil.

Serie diacrónica de imágenes-Semana Santa en Bercianos de Aliste (Zamora), 1980-2000



Cristina García Rodero. España Oculta. Procesión en Bercianos de Aliste (parte de las fotografías coinciden con las premiadas en Certamen), 1989

Cristina García Rodero. España fiestas y ritos, 1993

Descripción y análisis, 1980-2000/2000-2010

En 1993, Carlos Blanco, en *De año y vez. Fiestas Populares de Castilla y León* aparece una fotografía de la procesión en color, tomada desde un punto alto. Recoge una vista diagonal de la comitiva en la que se aprecia el público espectador presente en el ritual.

María Ángeles Sánchez, en *Fiestas con encanto*, en 2005 incluye dos fotografías de la procesión de Bercianos de Aliste. La primera tiene un tamaño considerablemente mayor. Se trata de una vista completamente lateral de los encapuchados durante el desfile. Las franjas de color horizontales del paisaje de fondo, contrastan de manera rotunda con la verticalidad de los encapuchados, que se suceden equidistantes unos de otros, creando una tensión equilibrada desde el punto de vista compositivo.

Serie diacrónica de imágenes-Semana Santa en Bercianos de Aliste (Zamora), 1980-2000/2000-2010



María Ángeles Sánchez. Fiestas con encanto. El País-Aguilar, 2005

Carlos Blanco. De año y vez. Fiestas Populares en Castilla y León,
1993

3.- Resultados del análisis de las
imágenes del patrimonio
cultural inmaterial
España, 1940-2010

1.- Patrimonio cultural inmaterial: protección y salvaguardia

OBJETIVO 1.- Plantear las bases conceptuales en torno al significado de la memoria colectiva y del patrimonio cultural inmaterial desde una concepción totalizadora de la cultura y, por lo tanto, de su legado. Esbozar asimismo el marco normativo fundamental vigente en torno a su salvaguarda y conservación a nivel internacional y nacional

Esta investigación se ha sustentado sobre el planteamiento de que la herencia cultural es un legado vivo con sus propios procesos y reglas de recreación y transmisión. Esta memoria colectiva es, en esencia, dinámica y creativa, y no registradora, acumulativa y mecánica. La labor del patrimonio, como instrumento de protección de estas formas expresivas vivas, es estar al servicio de las maneras de hacer, de los procesos de transmisión de los portadores de la cultura y de la evolución de la creación. La razón de ser y la finalidad del patrimonio, como hemos visto, no es construirse a sí mismo en un vasto legado, sino operar como una extensión social que actúa en pos de la salvaguarda de las manifestaciones culturales, que garantiza su continuidad, pero también las dinámicas de cambio y las transformaciones inherentes a todas las sociedades.

Nuestro legado está formado por manifestaciones culturales en las que lo humano es inseparable de su entorno y de los elementos materiales y naturales que lo conforman. Desde este

enfoque holístico de la cultura¹, sujetos y objetos forman parte de un todo complejo indivisible. Sin embargo, el patrimonio se ha ido constituyendo, durante los últimos siglos, como un sumatorio de elementos fragmentarios. Primero tangibles - inmuebles y objetos materiales muebles-, y, progresivamente, intangibles -tradiciones orales, celebraciones festivas, actos sociales, lenguas, cantos, danzas y ritos-. Aunque, por convención y por operatividad, utilicemos los términos patrimonio cultural inmaterial y patrimonio cultural material - mueble e inmueble- y patrimonio natural, es necesario trabajar sobre una idea de patrimonio totalizadora en la que no se pierda nunca de vista que los distintos elementos, materiales e inmateriales, no tienen sentido de manera aislada puesto que están engranados en los sistemas simbólicos complejos que los generan. Por lo tanto, es necesario tener muy en cuenta los nexos que articulan los elementos culturales, en la misma medida que los elementos que los integran dentro de las dimensiones espacio-temporales específicas en las que se inscriben. Cualquier fragmentación de estas dinámicas tiene como consecuencia la interrupción de los flujos que mantienen vivas las manifestaciones culturales, convirtiéndolas en espectáculos teatralizados y en simulacros y, en definitiva, procurando su canonización.

Como hemos visto durante la investigación, nos encontramos en una etapa crucial, en la que nuestra sociedad está en plena

¹ Autores que han profundizado en este sentido: Mauss (1971), Hall (1978), Auge (2007), Geertz (2005), Muñoz Carrión (2008), Sánchez Pérez (1997).

formulación de los términos en los cuales, los diferentes agentes encargados de configurar nuestra memoria social, están definiendo y decidiendo cuestiones tan cruciales como qué es patrimonio cultural inmaterial, qué manifestaciones del mismo precisan ser salvaguardadas y conservadas, y cómo llevar a cabo y en buenos términos esta tarea de preservación y protección de las expresiones de la cultura popular. Aunque tradicionalmente los antropólogos habían sido los únicos agentes atentos y autorizados en el estudio de las culturas populares, a partir del intenso debate político y social sobre la memoria cultural inmaterial iniciado desde el ámbito internacional a finales de los años 90, el mapa del patrimonio cultural inmaterial se ha ido volviendo cada vez más complejo involucrando, además de a los protagonistas de las culturas y a sus estudiosos antropólogos, a un numeroso grupo de gestores de la cultura especializados en este ámbito, a legisladores y a políticos. En este sentido, la *Convención Internacional para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial* de 2003, que tiene rango de tratado internacional, marca un punto de inflexión en la tarea de preservación del legado cultural intangible a nivel mundial. Con su entrada en vigor en el año 2006, tras su ratificación por unanimidad por parte de 104 estados miembros de la UNESCO, logró homogeneizar la definición de patrimonio cultural inmaterial² y proporcionar una lista no exhaustiva de los ámbitos

² El patrimonio que debe salvaguardarse, tal como queda definido en la *Convención*, consiste en usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas transmitidos de generación en generación y que infunden a las comunidades y a los grupos un sentimiento de identidad y continuidad,

en los que éste se manifiesta³. La convención exige el compromiso, por parte de los países y de las comunidades, de elaborar inventarios de patrimonio cultural inmaterial y obliga a que desarrollen planes de acción para la salvaguardia que contemplen: estudio y documentación⁴, educación y transmisión, protección legal adecuada y formas de reconocimiento

contribuyendo así a promover el respeto a la diversidad cultural y la creatividad humana.

³ Según la *Convención*, los ámbitos en los que se manifiesta el patrimonio cultural son: las tradiciones y las expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; las artes del espectáculo; los usos sociales, los rituales y los actos festivos; los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; la técnicas artesanales tradicionales. La lista no exhaustiva de la *Convención* contempla también los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que son inherentes a las prácticas y expresiones culturales.

⁴ Desde esta perspectiva, **esta investigación queda enmarcada dentro de las acciones para la salvaguarda que contribuyen al estudio y a la documentación del patrimonio cultural inmaterial**, ya que constituye un aporte más al conocimiento científico dentro del ámbito académico, poniendo en juego la colaboración de distintos saberes, es decir el ejercicio de la inter y de la transdisciplinaridad necesarias para abordar, tanto la complejidad de las manifestaciones culturales populares vivas, como la de sus representaciones visuales.

2.- La antropología visual como impulsora de una orientación científica de carácter holístico, activa y dialógica

OBJETIVO 2.- Postular, desde el ámbito de la antropología visual, el uso de las fuentes visuales como objetos hermenéuticos que contribuyan a un conocimiento de la cultura popular de carácter holístico e implementar el uso de la imagen en espacios dialógicos que favorezcan la construcción colectiva de conocimiento y la participación activa en la preservación y salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial

La pretensión principal de esta investigación ha sido apelar a las fuentes visuales como herramientas de conocimiento. Recorrer y analizar las imágenes de la cultura popular ha puesto en evidencia que apostar por el valor de uso de estos instrumentos supone, a nivel científico, mucho más que abogar por el incremento y por la diversidad de fuentes para el conocimiento. Estudiar los aspectos visibles de la cultura a través de las imágenes significa un profundo cambio en la forma de abordar el conocimiento científico, gobernado tradicionalmente por la escritura, puesto que supone sumar, a la diligente actividad razonadora del hemisferio izquierdo de nuestro cerebro, la activación e interacción de las formas de pensamiento imaginativo reguladas por el hemisferio derecho. Las conexiones afortunadas entre razonamiento e imaginación son las que abren las puertas de la creatividad humana y, por lo tanto, al avance en el saber. Desde un enfoque científico de carácter holístico, el papel de las imágenes se hace fundamental junto al de los textos, como viene reivindicando y demostrando desde hace

varias décadas la antropología visual desde su eminente carácter transdisciplinar.

En estas páginas hemos visto, como la antropología, que nació junto la fotografía en la época álgida del colonialismo político y del positivismo científico, registró y tomó notas visuales del otro desde parámetros autoritarios y de certeza objetiva. La mimesis con la realidad que ofrecía fotografía fue decisiva en este sentido y, junto al carácter inherente de huella de los *index* fotográficos, hicieron de este medio de representación un instrumento idóneo para “medir al otro”⁵ y dar cuenta notarial de la realidad de “las otras” culturas miradas desde el ángulo de la superioridad evolucionista. Siguiendo los criterios evolutivos propuestos por Naranjo (1998), tras un tiempo de “medir”, vino un largo periodo de “observar”. La observación y la toma de notas visuales formaron parte de la metodología de trabajo habitual de muchos antropólogos en el siglo XX. Durante las últimas décadas del siglo XX, la antropología se fue “repensando” a sí misma y fue explorando la alteridad. El gran debate de los últimos tiempos de la antropología, en torno a la interpretación de las culturas, y de la fotografía, alrededor de la subjetividad de la mirada, ha confluído en la necesidad de instaurar una vía de conocimiento científico de índole visual capaz de mantener un diálogo continuado con todos los

⁵ Joan Naranjo habla de tres grandes etapas en la evolución de la fotografía en relación con la antropología, desde 1945 a 2006, que se corresponden con tres actitudes progresivas resumidas en estas palabras que me parecen muy acertadas: *medir, observar y repensar*.

agentes involucrados en las culturas populares. La misión fundamental de la antropología visual consiste en transitar el espacio de la imagen, que le ha sido negado tradicionalmente desde la primacía del texto como productor y como vehículo de transmisión científica, de manera creativa y dialógica, desde la alteridad incluyente de los actores de las obras culturales.

Aunque el gran cometido de la antropología visual es la contribución al conocimiento científico de las culturas, este conocimiento solo adquiere su sentido pleno en el contexto actual de toma de conciencia de la vulnerabilidad a que está sometido nuestro patrimonio cultural inmaterial, para ello ha de tomar el testigo de responsabilidad que le corresponde y participar activamente en las labores de preservación, conservación y salvaguarda de las obras culturales. La antropología visual debe fomentar el uso del potencial de la imagen para cumplir este cometido que le concierne asumir desde un punto de vista ético, y seguir profundizando en el diseño de estrategias visuales de carácter abierto, en espacios de negociación y de diálogo con los actores de la cultura, que participen de la construcción colectiva de conocimiento.

En la últimas décadas la antropología visual ha dado grandes pasos en el terreno conceptual y teórico en torno a su razón de ser⁶, pasos que han sido imprescindibles para perfilar su propia

definición y para profundizar en su objeto de estudio, así como para conseguir el reconocimiento y la legitimación científica como subdisciplina de la antropología. En el terreno de la práctica, sin embargo, hemos podido comprobar durante la investigación, el gran trabajo que le queda por delante a esta subdisciplina de la antropología, tanto en el campo práctico de producción y apropiación-resignificación de textos visuales producidos por distintos agentes implicados en las culturas, como en el desarrollo de metodologías de análisis de los mismos. Asimismo, hemos ido cerciorándonos de la gran labor que queda por hacer en el ámbito de la comunicación de resultados de las investigaciones.

El estudio de las publicaciones periódicas de antropología del periodo estudiado, nos ha dado el pulso del escaso e irregular uso que se ha hecho y que se hace actualmente de las imágenes por parte de la antropología académica. En este sentido, se han hecho patentes varias necesidades: por una parte, la necesidad de elaboración de estrategias narrativas visuales, por otra parte, la necesidad de precisión del papel discursivo respecto al de los textos -de interacción, complementariedad y/o paralelismo-, y, por último, la necesidad de adecuación o/y el desarrollo de soportes específicos.

⁶ El crecimiento del número de publicaciones teóricas en torno a la Antropología visual es un buen termómetro para medir la progresiva preocupación de la antropología por el sentido y por el uso de las imágenes.

3.- El universo de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial desde un enfoque sistémico

OBJETIVO 3.- Emplazar a las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en relación al sistema de imágenes de la cultura visual occidental generada desde el Renacimiento, caracterizada por la representación perspectiva, y poner de manifiesto que las fuentes documentales de la cultura popular son fruto de las miradas ideológicas imperantes en cada momento. Trazar un marco panorámico de las narrativas visuales de la cultura popular, del siglo XIX y principios del XX, más paradigmáticas y que más influencia han tenido posteriormente

Esta investigación ha dejado patente que ninguna imagen de la cultura popular, ni conjunto imágenes de cualquier otra índole, son susceptibles de lecturas ni de interpretaciones si no se las conciben dentro del cosmos general de las imágenes producidas en un sistema cultural determinado. Las imágenes están siempre en relación con otras imágenes compartiendo un espacio en el que se establecen relaciones de diversos tipos, por lo que no es posible realizar un análisis de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial español, del periodo que nos ocupa, ni de cualquier otro periodo, sin tener en cuenta la estrecha relación de estas imágenes con otras antecedentes y coetáneas. La investigación ha puesto de manifiesto que el universo icónico de nuestra cultura occidental ha fructificado desde una visión antropocéntrica del mundo en la que el ángulo de visión del ojo humano ha funcionado como eje configurador de la mirada. Desde el renacimiento, el hombre se ha mirado a sí mismo y ha mirado a los otros, desde el ángulo de su ojo a

través de la perspectiva. Como hemos visto, la perspectiva es una transformación geométrica que consiste en proyectar el espacio tridimensional sobre un espacio bidimensional, según ciertas reglas, y de modo que transmita, en la proyección, una buena información sobre el espacio proyectado (Aumont, 1992 pág. 224).

Queda patente durante toda la investigación, que las imágenes han representado múltiples aspectos de la cultura popular desde los albores del hombre hasta nuestros días. Los contextos socioculturales han ido cambiando con el tiempo, las técnicas de representación también han ido evolucionando y se han ido transformando pero, tanto el grabado, el dibujo y la pintura primero, como la fotografía posteriormente, han sido y siguen siendo grandes depositarios icónicos de las costumbres, de los ritos y de los quehaceres populares. El mapa de imágenes del patrimonio cultural inmaterial es un mapa amplio y heterogéneo. Como hemos visto en los distintos recorridos diacrónicos de esta investigación, desde los más generales, hasta los más específicos, las imágenes siempre son el reflejo de la mentalidad cultural de cada momento y responden a la compleja urdimbre ideológica y conceptual imperante en cada contexto espacio-temporal específico. La lectura de las imágenes, por lo tanto, está determinada siempre por el contexto ideológico, social y cultural en el que han sido producidas. Teniendo siempre en cuenta esta premisa, podemos afirmar que las imágenes del patrimonio cultural inmaterial suponen un material gráfico documental muy valioso y útil a la hora de analizar y dar interpretaciones a “las distintas maneras de mirar” la cultura

popular. El valor de las fuentes documentales visuales no reside tanto en la información que proporcionan sobre los referentes representados, sino en su capacidad para acercarnos, a través de su contexto y de los usos del lenguaje visual, a las concepciones subjetivas preponderantes en cada época. Las imágenes del patrimonio cultural inmaterial, muy lejos de ser registros o documentos de carácter objetivo, como he venido demostrando durante toda la investigación, son la manifestación gráfica de miradas siempre parciales de carácter subjetivo, las imperantes en cada momento y en cada circunstancia espacio-temporal, y están siempre determinadas por las posibilidades técnicas de su producción en constante evolución.

Desde la mirada sistémica, patente en toda la investigación, ha sido fundamental, para entender y poder analizar a fondo las imágenes del patrimonio cultural inmaterial español del periodo objeto de estudio (1940-2010), hacer un recorrido panorámico por las manifestaciones visuales más paradigmáticas de los dos últimos siglos. Desde esta perspectiva, podemos afirmar que todas las narrativas específicas de las imágenes de la cultura popular se fundamentan en los dos grandes modos de narración que han determinado los productos de nuestra cultura visual: uno en el que prima la mirada sistemática y otra en el que destaca el talante expresivo. Dentro de éstas dos grandes tendencias, y tras realizar un recorrido por las principales fuentes documentales pictóricas y fotográficas de la cultura popular del siglo XIX y de la primera mitad del XX, podemos distinguir diversas narrativas que esta investigación ha considerado básicas

a la hora analizar y de entender las imágenes objeto de estudio del periodo 1940-2010. Cada una de estas narrativas responde a maneras de mirar distintas, revelando formas de ver la cultura popular diferente, y se manifiesta a través de rasgos estilísticos específicos, como hemos podido apreciar durante el recorrido. Entre las narrativas de talante sistemático encontramos: las tipológicas, las costumbristas y pintoresquistas. Entre las de carácter más expresivo: las grotescas, las surrealistas y las narrativas vanguardistas. Es manifiesto que en algunos casos estas narrativas se dan en estado puro, y en otros muchos aparecen combinados y entremezclados; a pesar de estos solapamientos el uso de la clasificación ha resultado muy útil a la hora de descifrar muchos de los rasgos implícitos en las imágenes estudiadas y resultará útil, asimismo, a la hora de producir nuevas imágenes del patrimonio cultural inmaterial en un futuro.



Narrativas documentales de las imágenes de la cultura popular en los siglos XIX y principios del XX y repercusión en imágenes del periodo estudiado (1940-2010)

Narrativas de carácter sistemático: tipológicas, costumbristas y pintoresquistas

Siglo XIX-
primera mitad
del siglo XX



Richard Ford, 1847. Jean Laurent. Lavanderas de Córdoba, 1863-72. José Ortiz-Echagüe. Montehermoseñas, 1931.



Valeriano Domínguez Bécquer, El baile, 1866. Sorolla, fragmento de *La fiesta del pan*, Castilla 1913. Ruth Matilda Anderson. Galicia, 1926.

1940-2010



Carlos Blanco, *el zangarrón* de Montamarta, 1993. Xurxo Lobato, *Costa de la Muerte*, 1990.

Narrativas documentales de las imágenes de la cultura popular en los siglos XIX y principios del XX y repercusión en imágenes del periodo estudiado (1940-2010)

Narrativas de carácter expresivo: grotescas, surrealistas y vanguardistas

Siglo XIX-
primera mitad
del siglo XX

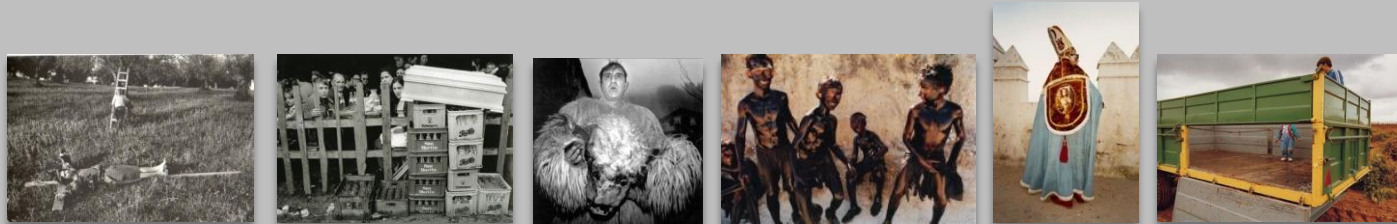


Francisco de Goya, *La peregrinación a San Isidro*, 1920-23. José Gutiérrez Solana, *Mascarada*.



Representación teatral en un pueblo y espectadores de una sesión de cine en Andalucía, 1934, Residencia de Estudiantes, Madrid.

1940-2010



Koldo Chamorro, *el Santo Cristo Ibérico*, 1997.
Cristina García Rodero, *el desayuno*, 1975.
Lobo Altuna, Navarra, 1999.
Cristóbal Hara, Baeza, 1994, Palos de la Frontera, 1997, Navalón, 1992.

4.- La evolución ideológica de las imágenes: de la imagen folklorista al servicio de la propaganda del régimen, a la imagen documentadora y difusora para la protección y salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial

OBJETIVO 4.- Dibujar la línea evolutiva ideológica de los discursos visuales del patrimonio cultural inmaterial, de 1940 a 2010, desde los diferentes ámbitos institucionales y de poder

Teniendo siempre presente que todo texto visual surge en un espacio de cruce entre sistemas ideológicos y sistemas de imágenes, hemos podido observar cómo el discurso de la publicación académica de antropología pionera en nuestro país, la Revista de Dialectología y Tradiciones Populares⁷, practicó un discurso autoritario que partió de las voces autorizadas de una academia al servicio de la dictadura. Como afirma Castells(2009) el poder político es tan sólo una dimensión del poder, ya que las relaciones de poder se construyen en una interacción compleja entre diversas esferas de la actividad social. La Revista

⁷ En la tercera parte de esta investigación, en el punto primero “Contexto y evolución de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en España, 1940-2010” se analiza la publicación dentro del contexto histórico político y cultural y se adentra en las imágenes de la publicación. También en la tercera parte, en el punto segundo “Análisis de las imágenes del PCI en España en torno a sus referentes” se analizan varias series de imágenes como “El entroido de Laza”, “El paso de la hoguera en la noche de San Juan en San Pedro Manrique”, “El empalao de Valverde de la Vera” y la “La Semana Santa en Puente Genil”.

de Dialectología y Tradiciones Populares publicada por el Centro de Investigaciones Científicas, resulta ser un ejemplo claro, de la apropiación por parte del poder establecido, en este caso del régimen, de las imágenes del folklore y de la cultura popular en pos de discursos folkloristas y propagandísticos destinados a custodiar y a mantener ese poder. En este sentido es muy llamativa la apropiación material que queda manifiesta en el primer número de la revista, publicado en 1945, de fotografías realizadas en otros contextos temporales anteriores a la publicación de la revista, como es el caso de las fotografías tipológicas de Laurent, realizadas en 1865, o de las neopictorialistas de Ortiz-Echagüe, extraídas de *Tipos y Trajes*, cuya primera edición salió a la luz en 1930⁸. Se hace patente con ello, cómo el régimen no tuvo ningún reparo en servirse de estas imágenes para ocultar la realidad y crear en torno a ella un simulacro atemporal, basado en la tradición visual costumbrista y pintoresquista, para fortalecer la idea de identidad nacional y la supuesta espiritualidad perdida.

La incursión de nuevas miradas fotográficas desde el exterior en la década de los 50 del siglo pasado, como la del importantísimo reportaje “Spanish Village”⁹ del fotógrafo Eugene

⁸ He analizado pormenorizadamente este hecho y me he adentrado en el análisis de sus connotaciones en el punto: “Contexto y evolución de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en España, 1940-1910” en la década 1940-1950.

⁹ El reportaje fotográfico, publicado en la Revista Life en 1951 está contextualizado y comentado en el apartado “Contexto y evolución de las

Smith, sobre el pueblo de Deleitosa en Cáceres, rompieron con ese folklorismo y supusieron una amenaza más que evidente para el poder establecido, en tanto en cuanto, ponía en evidencia la situación precaria de la vida rural del país. No en vano la publicación del reportaje de Life fue prohibida en España por la dictadura. Las miradas nacionales, en sintonía con el neorrealismo italiano, evolucionaron en las formas de representación de los temas de la cultura popular de estilo directo haciendo propuestas nuevas alternativas al neopictorialismo que utilizaba el régimen para recrear una cultura popular idílica propagandística. Como hemos podido apreciar, durante el recorrido por el contexto y la evolución de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial, a partir de los años 50, cambia completamente el semblante de los discursos visuales de la cultura popular en España, gracias a la mirada de los fotógrafos de la llamada “nueva vanguardia”. Hasta entrados los años 70, fotógrafos de los grupos de Barcelona y de Madrid, como Masats, Terré, Dolcet o Sanz Lobato, entre otros, y del grupo AFAL, como Pérez-Siquier, dieron una nueva mirada documental, completamente rompedora en las formas de proceder, a los referentes comunes de los ritos y de las costumbres de la España rural.

Con la presencia de los ministros tecnócratas y la puesta en marcha de los Planes de Desarrollo, el interés del régimen por el crecimiento del turismo en nuestro país, a partir de los años 60, reconoció y dio su apoyo estatal a publicaciones visuales

etnográficas que ponían en valor la riqueza de nuestra cultura popular como *España Clara*, 1966, con fotografías de Muler y textos de Azorín, cuyo ensayo fue premiado por Ministerio de Información y Turismo y declarado libro de interés turístico.

La llegada de la transición supuso la desaparición de las leyes coercitivas sobre las celebraciones populares, imperantes durante el régimen, y el desarrollo de un marco legislativo específico en torno al patrimonio cultural, con la entrada en vigor, en 1985, de la *Ley de Patrimonio Histórico Español y del Real Decreto 11/1986* que desarrolla parcialmente la ley. En este contexto democrático se fue dando un interés creciente por incentivar la cultura mediante cauces participativos y de él surgió la iniciativa del Ministerio de Cultura de la convocatoria del *Certamen Nacional de Fotografía sobre Artesanía, Tradiciones y Costumbres de los Pueblos de España*. La convocatoria se continúa celebrando anualmente en la actualidad como *Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular*. El certamen supuso una ruptura de los cauces de poder autoritarios, ya que generó un espacio público de actividad visual en torno a la cultura popular abierto a cualquier ciudadano productor de imágenes fotográficas. Visto desde la perspectiva actual, podemos comprobar cómo el certamen ha supuesto un gran incentivo y una gran plataforma de difusión de trabajos visuales de nuestro patrimonio cultural inmaterial desde diferentes puntos de vista.

imágenes del patrimonio cultural inmaterial”. También en este apartado se comenta el libro fotográfico “Sevilla en fiestas” de Brassá.

El final de siglo vino determinado por la importancia que empezaron a adquirir, en materia de protección de la cultura

popular, instituciones internacionales como la UNESCO. La toma de conciencia de la vulnerabilidad de la cultura popular en un mundo globalizado y el interés por su preservación y conservación, ya no están restringidos al ámbito local, ni al autonómico y nacional, sino que pasan al ámbito interestatal a partir de 1989, año en el que la UNESCO aprobó la *Recomendación sobre la Protección de la Cultura Tradicional y Popular*. Ya en el siglo XXI, concretamente en el año 2006, fue ratificada por unanimidad por parte de los 104 estados miembros, La *Convención Internacional para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial* de 2003¹⁰.

Durante esta última década la legislación y las acciones por parte de todos los poderes públicos en torno al patrimonio cultural inmaterial ha crecido exponencialmente en nuestro país¹¹; ello, unido al hecho del avance tecnológico de la red, ha tenido como consecuencia un gran desarrollo y difusión de producciones visuales de índole muy diversa. En este sentido,

¹⁰ En el año 2001 se declaró como Obra Maestra de Patrimonio Oral e Inmaterial "El Misterio de Elche". En noviembre de 2005 "La Patum de Berga". Al entrar en vigor la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial de 2003, en 2006, el Programa de Obras Maestras se sustituyó por la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. En 2009, "El Silbo Gomero" y "Los Tribunales de regantes del Mediterráneo español: el Consejo de Hombres Buenos de la Huerta de Murcia y el Tribunal de las Aguas de la Huerta de Valencia", fueron incluidos en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

¹¹ Este crecimiento es irregular y no siempre se desarrolla con la coordinación entre los distintos estamentos administrativos implicados que sería deseable.

desde las iniciativas públicas, se han creado nuevos espacios institucionales específicos que son nuevas plataformas desde las que se están llevando a cabo programas de carácter interdisciplinar que abordan la imagen, fija y en movimiento, como parte integrante de su metodología de trabajo de documentación y difusión del patrimonio cultural inmaterial trabajando con agentes culturales en el proceso de protección y salvaguarda. En relación a esto son numerosos los ejemplos que se han ido tocando desde la investigación.

A nivel internacional podemos destacar el portal de la UNESCO en el que se registran las exposiciones de fotografía realizadas en 2007 y en 2010. La primera fue una muestra de 100 fotografías, con el título "Nuestro Patrimonio inmaterial: un tesoro por descubrir"¹². La segunda exposición de fotografías se inauguró en abril de 2010. Consta de 46 retratos humanos y varias series de fotografías que ilustran las prácticas del patrimonio inmaterial, vídeos y una película documental¹³.

A nivel gubernamental es destacable la labor del Instituto del Patrimonio Cultural de España-IPCE del Ministerio de Cultura, que

¹² Se presentó en la sede de la UNESCO en París en abril de 2007 y viajó por China, Emiratos Árabes Unidos, Etiopía y República Dominicana, además de exhibirse en Internet.

¹³ El tema central de la muestra visual es la cooperación transatlántica, afirmando, a través de ella, la importancia de la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial para el sentido de continuidad y de identidad colectiva que proporciona a las comunidades en el siglo XXI.

en el año 2009 celebró las “Jornadas para la Protección del Patrimonio Inmaterial”, con el objetivo de analizar la política de gestión que se realiza sobre este patrimonio en nuestro país. Actualmente se está trabajando en la redacción del *Plan del Patrimonio Inmaterial de España*. Es de esperar que este futuro plan establezca un marco de actuaciones y marque pautas de acción y coordinación en el ámbito de la documentación y de la difusión visual del patrimonio cultural inmaterial. Actualmente el IPCE auspicia una gran Fototeca con archivos referenciados en aspectos del patrimonio cultural nuestro país y, de manera concreta, en los aspectos inmateriales de la cultura. Es de destacar asimismo el progresivo desarrollo de la Fototeca Digital y del Portal de Archivos Españoles-PARES¹⁴.

Respecto a las acciones de las distintas comunidades autónomas¹⁵ e instituciones locales, el panorama es muy variopinto. Mientras que algunas políticas priman la salvaguarda y la protección del patrimonio cultural inmaterial por encima de intereses de promoción turística, otras supeditan sus programas al desarrollo turístico y económico de las áreas culturales a través de organismos mixtos de turismo y patrimonio, y de acciones

compartidas que muchas veces ponen en riesgo el propio patrimonio inmaterial al primar sobre la conservación, la atracción de un turismo masivo que procure ingresos locales. Este turismo masivo se injiere en las obras culturales provocando la prioridad de la exhibición de las obras ante los visitantes, a través de teatralización y el simulacro de éstas, ante la ejecución de las obras vivas basadas en emociones compartidas en las plazas públicas. Este tipo de exhibiciones teatralizadas se documenta visualmente de forma prolífera pero enormemente simplificador con fines de difusión turística.

Hay que destacar que algunas instituciones autonómicas han creado organismos y programas específicos. Un buen ejemplo de ello es el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, que viene desarrollando el Atlas de Patrimonio Inmaterial que contempla la producción y difusión de material visual y audiovisual a través de su web y del canal de televisión autonómico, así como un banco de imágenes de acceso libre.

¹⁴ El Portal de Archivos Españoles-PARES es un proyecto del Ministerio de Cultura destinado a la difusión en Internet del Patrimonio Histórico Documental Español conservado en su red de centros.

¹⁵ El Anexo IV contiene una recopilación de portales y páginas web con imágenes del patrimonio cultural inmaterial por autonomías, en la que se pueden apreciar programas y acciones desarrollados desde las instituciones autonómicas y locales, además de las desarrolladas desde fundaciones, iniciativas comerciales y turísticas y asociaciones.

Las imágenes del PCI y la evolución ideológica

1940-1960 Las imágenes de la cultura popular al servicio del simulacro y de la propaganda del régimen



Fotografías de Jean Laurent y de José Ortiz Echagüe
Tomo I de la Revista de Dialectología y Tradiciones Populares de 1945

Las miradas externas críticas al régimen: Spanish Village de Eugene Smith



Reportaje de W. Eugene Smith, *Life* en 1951

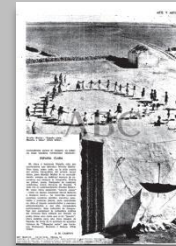
Las miradas nacionales de inspiración neorrealista alternativas al régimen: las sociedades fotográficas de Barcelona y Madrid, el grupo AFAL



Ramón Masats *Los Sanfermines*, 1949. Ricard Terré. *Barcelona*, 1957. Carlos Pérez-Siquier. *Sin título*, 1960

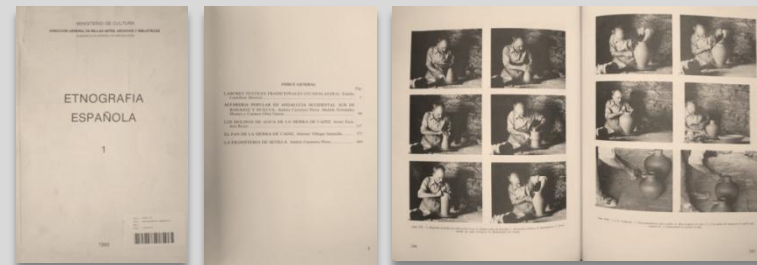
Las imágenes del PCI y la evolución ideológica

1960-1980 La imagen de la cultura popular y la promoción del turismo durante el periodo de desarrollismo del régimen



España Clara de Nicolás Müller, *España Clara*, declarado "libro de interés turístico" por la Subsecretaría de Turismo en 1966

1980-2000 Publicaciones específicas sobre etnografía con imágenes de la cultura popular
Ministerio de Cultura



Revista *Etnografía Española* publicado en 1980. Páginas interiores del nº1 de *Etnografía Española*, 1980-1993

Promoción y difusión de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial
Ministerio de Cultura



Portadas de los catálogos del Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones populares de 1983-

Las imágenes del PCI y la evolución ideológica

2000-2010 Documentación y difusión visual del patrimonio cultural inmaterial a nivel internacional UNESCO



Portal web de la UNESCO: página web informativa del recorrido de la exposición de fotografías “Nuestro patrimonio cultural inmaterial: un tesoro por descubrir”, 2007-2009, página web de la exposición de fotografía “Reconozcamos nuestro patrimonio cultural inmaterial: diálogo americano-flamenco”, 2010, galería de fotografías “El Silbo Gomero” inscrito en 2009 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Documentación y difusión visual del patrimonio cultural inmaterial a nivel nacional Ministerio de Cultura



Portal web del Ministerio de Cultura: página de la Fototeca del IPCE, página del programa PARES, página del Certamen sobre Fotografía y Cultura Popular (2º etapa, reanudado en 2001).

Documentación y difusión visual del patrimonio cultural inmaterial desde las Comunidades Autónomas



Web del Instituto Andalaz de Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía con material visual y audiovisual del *Atlas de Patrimonio Inmaterial*

5.- La evolución de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial desde el punto de vista comunicativo: de los discursos monológicos a los dialógicos

OBJETIVO 5.- Hacer un diagnóstico de la evolución de la naturaleza comunicativa de los discursos visuales sobre patrimonio cultural inmaterial, desde 1940 a 2010, estimando, tanto su carácter como la transformación de los soportes, los agentes productores y receptores y los usos

Desde el punto de vista comunicativo, tras analizar de manera diacrónica los discursos visuales del patrimonio cultural inmaterial en el periodo estudiado, se puede apreciar un eje evolutivo desde los discursos de carácter monológico¹⁶ a los de carácter dialógico¹⁷. De todos los textos visuales estudiados en esta investigación, he considerado oportuno extraer los tres más paradigmáticos, con el fin poner en evidencia de manera clara esta línea evolutiva (ver tabla: Diagramas de agentes emisores, receptores, soportes y usos). En primer lugar, he traído a colación las publicaciones científicas periódicas de antropología, cuyo carácter es eminentemente monológico. Los discursos de las revistas de antropología circulan unidireccionalmente desde

las voces académicas autorizadas hasta la audiencia receptora del mismo ámbito. En segundo lugar, los catálogos del Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular, cuya estructura, desde el punto de vista comunicativo marca una transición de los discursos monológicos a los dialógicos. Los discursos visuales de los catálogos están contruidos por productores de imágenes diversos convocados mediante cauces participativos abiertos en nuestro país desde las instituciones a principios de la década de los años 80, entrada ya la Democracia en nuestro país. Y por último, he realizado un sondeo por los textos visuales del patrimonio cultural inmaterial publicado en Internet, puesto que suponen una gran vía de apertura a los discursos dialógicos. Estos discursos visuales sobre el patrimonio cultural inmaterial publicados en Internet, se asientan sobre la multidireccional comunicativa potencial que posee el medio, y abren muchas posibilidades de interacción y de diálogo entre los productores y emisores de las imágenes y los receptores, convirtiendo a estos últimos en generadores y en agentes activos del discurso visual.

¹⁶ Por discurso de carácter monológico entendemos aquel unidireccional en el que hay una sola voz emisora y una audiencia receptora lectora sin capacidad de interacción.

¹⁷ El discurso dialógico, sin embargo, es aquel que se caracteriza por la participación y la interacción directa entre las diferentes voces.

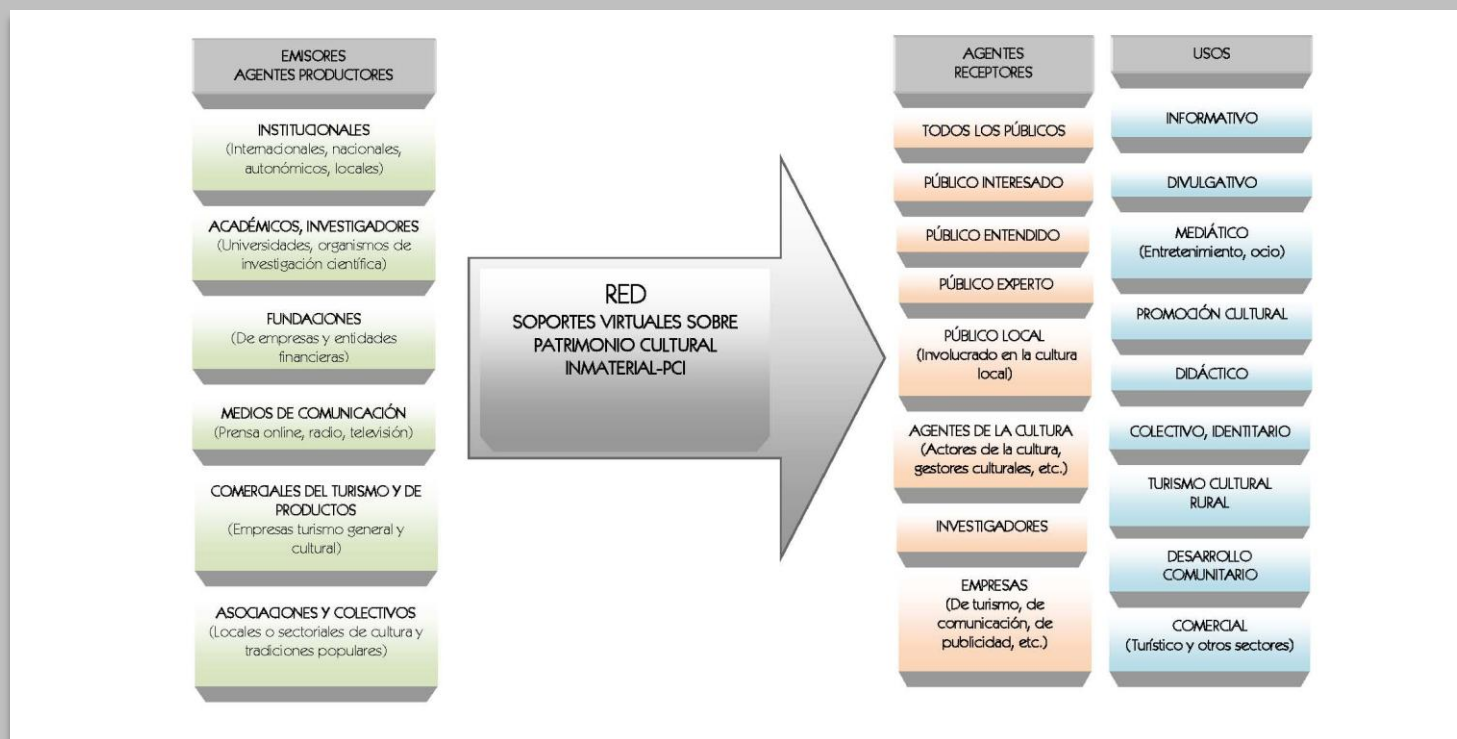
Diagramas de agentes emisores, receptores, soportes y usos

Discursos monológicos
Publicaciones periódicas de antropología

Discurso participativo (transición monológico-dialógico)
Catálogos del Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular



Diagramas de agentes emisores, receptores, soportes y usos
Discursos dialógicos
Imágenes del patrimonio cultural inmaterial en internet



El análisis exhaustivo de las publicaciones periódicas de antropología ha puesto de manifiesto el irregular y escaso uso que ha hecho la academia de la imagen durante el periodo estudiado, hasta el punto de que **los ejemplos de revistas que utilizan el lenguaje visual en sus contenidos son prácticamente nulos a día de hoy**. Pero además de ello, nos ha permitido apreciar cómo la naturaleza comunicativa de estos discursos de carácter monológico se ha mantenido en el tiempo. Si bien es cierto que los formatos de las publicaciones y los contenidos han ido evolucionando en relación a los paradigmas científicos imperantes en cada periodo, no es menos cierto que no ha ocurrido lo mismo en lo que concierne a su adaptación a las nuevas estructuras comunicativas. A pesar de que en la actualidad la mayor parte de las revistas científicas de antropología publican versiones digitales en Internet, incluso hay varias que ya son exclusivamente digitales, la estructura monológica de las producciones académicas permanece prácticamente intacta. Los artículos se suelen volcar en formatos PDF o en formatos similares que no ofrecen ningún espacio de diálogo con el interlocutor, ya que no dan cabida comentarios, opiniones, artículos alternativos, etc. **Aunque es indiscutible el beneficio social de las publicaciones digitales, tanto por el incremento exponencial del acceso como por la inmediatez, la academia ha trasladado su modelo tradicional a la red y, a día de hoy, no está haciendo uso del enorme potencial interactivo de coproducción de conocimiento colectivo en código abierto que ofrece la comunicación horizontal de Internet.**

Sin embargo, hemos podido comprobar cómo desde otros ámbitos extraacadémicos, durante la última década, se han ido desarrollando plataformas web aglutinadoras y difusoras de imágenes del patrimonio cultural inmaterial. El mapa es múltiple y sería necesaria una investigación específica del tema para adentrarse en él con detalle, pero a partir de la exploración panorámica que he realizado desde esta investigación¹⁸ podemos apreciar **la tendencia a la apertura de canales dialógicos que contemplan formas de participación e interacción diversa a través de posibilidades de carga y/o descarga de imágenes, espacios destinados específicamente para consultas y opiniones y foros**. Hay que destacar que en este sentido hay en marcha algunas iniciativas que, aprovechando todo el cauce interactivo de la red, están elaborando mapas visuales y bancos de imágenes de la cultura popular de forma colectiva (ver cuadro: discursos dialógicos visuales en Internet).

¹⁸ El Anexo III recoge los datos de la exploración, en ella se pueden consultar tablas con información sobre portales y páginas web con imágenes del patrimonio cultural inmaterial internacionales, locales y por comunidades autónomas.

Discursos dialógicos visuales en Internet

Ejemplos de iniciativas de código abierto: elaboración de textos visuales de forma colectiva



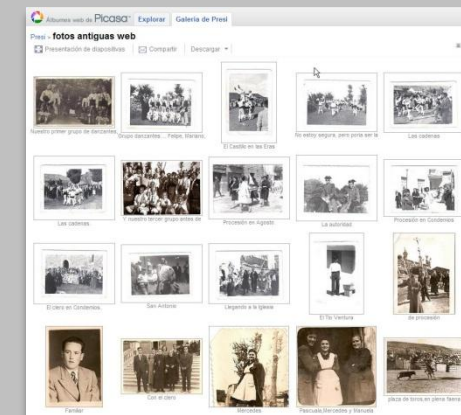
<http://www.panoramio.com/photo/1571678>

El portal PanoramioPanoramio es un sitio web dedicado a exhibir las fotografías de lugares o paisajes que los propios usuarios crean y georreferencian. Las imágenes que cumplen ciertos requisitos pueden ser vistas a través del software Google Earth.



<http://www.tierradelpan.com/fotosdelayar.php>

Página web comarcal-mancomunal de Tierra del Pan (Zamora). Contiene un álbum de fotos, buscador y ofrece la posibilidad de subir fotografías rellenando varios campos descriptivos. Las fotos son supervisadas por el equipo Tierradelpan.com.



<http://www.condemios.com/11.html>
<http://picasaweb.google.com/ascelpoyato/FotosAntiguasWeb#>

Página web del Ayuntamiento de Condemios de Abajo (Guadalajara). Contiene un álbum de fotos colectivo ordenado por celebraciones anuales y una galería de fotografías antiguas en la que se exponen imágenes digitalizadas aportadas por los vecinos.

6.- Las imágenes del patrimonio cultural inmaterial, su relación con los textos y sus distintas naturalezas

OBJETIVO 6.- Hacer valoraciones de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial atendiendo y profundizando en las diferentes facetas analizadas

Las imágenes y los textos

OBJETIVO ESPECÍFICO 6.1.- Hacer una estimación de los diferentes papeles, de paralelismo y/o complementariedad, que han jugado los textos escritos junto a las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en las distintas publicaciones analizadas

He considerado fundamental hacer una estimación de las distintas relaciones que se establecen entre los textos y las imágenes y el papel principal o subsidiario que desempeñan los unos respecto de los otros. En este sentido, creo que no hay que perder nunca de vista la importante función de anclaje que ejerce el texto sobre la polisemia inherente a toda imagen, como afirmaba Barthes¹⁹. Por ello, he valorado las diversas formas de discursos textuales que acompañan a la muestra visual, desde su función de delimitadores y contextualizadores de los múltiples significados posibles de las imágenes, como componentes

¹⁹ Según Roland Barthes, como toda imagen es polisémica, el texto actúa como guía entre los significados de la imagen, cumpliendo una función que denomina de *anclaje*.

esenciales a la hora de analizar y hacer apreciaciones sobre las narraciones visuales de la cultura popular.

Para recopilar la muestra que ha conformado finalmente el material de análisis de esta investigación, he realizado un recorrido por diferentes publicaciones en las que he podido advertir el **gran predominio de los textos sobre las imágenes**. Es en el ámbito académico, en el que más he podido constatar la **preponderancia en el uso de los textos frente a la escasa utilización de la imagen como fuente documental, como herramienta metodológica y/o desde su cualidad narrativa para la presentación de resultados**. Es muy significativo apreciar cómo la mayoría de las revistas de antropología, que están activas en la actualidad, con excepción de la nueva *Imago Crítica*²⁰, utilizan la palabra escrita como vehículo exclusivo de comunicación en sus artículos, notas y reseñas. Podemos afirmar que actualmente todas las revistas electrónicas y las que conservan su formato en papel, pero publican versiones online, se sirven del texto de manera prácticamente exclusiva a la hora de exponer sus contenidos²¹.

²⁰ El primer número de la revista *Imago Crítica* de la editorial Antrophos, se publicó en el año 2009. La nueva revista, de carácter anual, pretende dar continuidad a *Fundamentos de antropología*, publicación que, durante la década de los años 90, hizo una apuesta experimental y decidida por la inclusión de las imágenes en sus formas de narrar los contenidos.

²¹ Hemos visto cómo en la actualidad la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, la *Revista de Antropología Social* y la revista *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, no incluyen textos visuales en sus páginas. Tampoco lo hacen las dos publicaciones consultadas de formato electrónico: *Gazeta de Antropología* y la *Revista de Antropología Experimental*.

Respecto a las publicaciones estudiadas que incluyen imágenes, podemos diferenciar entre las que **contienen discursos visuales que transcurren paralelamente a los textuales**, y entre las que **dominan claramente las imágenes respecto a los textos** (ver los cuadros siguientes). Corresponden al primer tipo de publicaciones, las revistas de antropología analizadas que contienen imágenes²², puesto que todas ellas muestran un paralelismo y una complementariedad entre los textos escritos y visuales. De forma muy esporádica han ido surgiendo una serie de publicaciones que, desde mi punto de vista, son muy interesantes para esta investigación. Se trata de **libros con contenido textual y fotográfico en los que cada uno de los discursos tiene suficiente entidad en sí mismo, pero a la vez se complementan de forma mutua**. Todos estos libros están realizados a partir de la sintonía y de la estrecha colaboración entre escritores y fotógrafos de reconocido prestigio²³. Pienso, después de explorar en las distintas propuestas, que este tipo de iniciativas, que llevan a su máxima expresión los dos lenguajes, el textual y el gráfico, ponen en evidencia la fuerza

²² Entre ellas están incluidos la primera etapa de la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (décadas de los 40 a los 60 del siglo XX), La *Revista Narra* (década de los 70 del siglo pasado, hasta mitad de la década actual), *Etnografía Española*, *Fundamentos de Antropología* (ambas publicadas durante la década de los 90 del siglo XX) e *Imago Crítica* (2009).

²³ Entre este tipo de publicaciones encontramos: Sevilla en fiestas (1948) fotografías de Luis Arenas y textos de Luis Ortiz, Sevilla en fêtes (1954) fotografías de Braşăi y textos de Dominique Aubier, España Clara (1966) fotografías de Nicolas Muller y textos de Azorín.

narrativa que adquieren juntos, cuando transcurren de forma paralela e independiente y a la vez se complementan e interaccionan. La colección *Palabra e imagen*²⁴, que publico la editorial Lumen durante los años 60 del siglo XX, es una de las muestras más notables de este tipo de volúmenes, dado el carácter de continuidad que tuvo la iniciativa que aportó una manera única y verdaderamente loable de hacer editorial²⁵.

Algunas publicaciones son el fruto de estudios llevados a cabo por un autor o equipo de autores. Estos libros, en torno a aspectos del patrimonio inmaterial, se caracterizan por su **carácter experimental** a la hora de mostrar **trabajos de campo de largo recorrido realizados en profundidad de modo textual y gráfico**. Uno de los mejores ejemplos de este tipo de publicaciones tan particulares es, sin ninguna duda, *Imágenes*

²⁴ “Lo más novedoso de la colección es que los autores literarios y fotográficos no mantienen una relación de dependencia de los unos sobre los otros, los literatos no acompañan con sus palabras a unas fotografías mejor o peor elegidas, ni los fotógrafos ilustran unos textos de grandes escritores, que lo son, la cuestión es más bien que ambos artistas, con sus medios nos dan su visión personal, a veces complementaria, pero nunca uniforme de los temas escogidos” Fernández Melero (2008) Bibliotecario de la Real Sociedad Fotográfica.
<http://www.rsf.es/images/stories/Palabra%20e%20Imagen.pdf>

²⁵ La Fábrica ha reeditado recientemente varios de los volúmenes de la colección Palabra e Imagen, en el tema del patrimonio cultural inmaterial se hace imprescindible tener en cuenta el volumen titulado *Viejas historias de Castilla la Vieja* (1964), con fotografías de Ramón Masats y textos de Miguel Delibes. *Luces y sombras del flamenco* (1975), con fotografías de Colita y textos de José Caballero Bonald, fue reeditado en 2006 por la Fundación José Manuel Lara.

gitanas. Fotografías y Recuerdos (1996) con fotos y textos en primera persona de Ramón Zabalza²⁶. Como afirma Teresa San Román²⁷, en el prólogo, el libro no recoge ninguna investigación académica ni ensayo periodístico, tampoco de una novela ni ensayo biográfico, ni un relato de aventuras. Zabalza plasma, a través de imágenes visuales y verbales, el impacto que le ha producido el largo y profundo encuentro con un numeroso grupo de gitanos²⁸.

Encontramos otros casos en los que **el texto transcurre al lado de la imagen a modo complementario dando lugar a publicaciones en las que se da una continua interacción entre ambos tipos de discurso**. Es el caso de *España en fiestas* (1987) de Luis Agromayor, en el que mapas, fotografías panorámicas y de detalle interactúan con los textos generales y con los detallados pies de imagen. *España en fiestas* es una publicación

²⁶ Ramón Zabalza manifiesta en la introducción de *Imágenes gitanas*: "La fotografía fue una de las herramientas que, junto con el cuaderno de notas, manejé desde el principio para llevar adelante mi proyecto. Los resultados iconográficos, sin embargo, fueron de escasa calidad y menos abundantes que los escritos. Por eso, cuando en 1973 descubrí "la fotografía", me asombré de la facilidad con que abandoné un año de trabajo de campo para correr en pos de la nueva perspectiva que ella me brindaba. Estas fotografías son, en gran medida, consecuencia del profundo cambio en la forma de mirar que entonces comenzaba".

²⁷ Teresa San Román es Catedrática de Antropología en la Universidad Autónoma de Barcelona.

²⁸ Es relevante indicar que el libro aparece reseñado en el portal de la *Unión Romani*. *Unión del pueblo gitano*, lo que nos da muestra de la beneplácito que tiene el trabajo de Zabalza en la comunidad gitana. http://www.unionromani.org/link-doc_es.htm#publicaciones

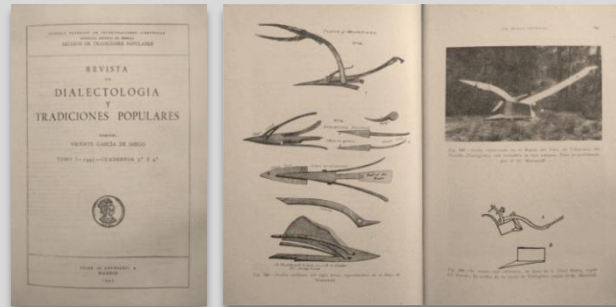
que trata con rigor la información gráfica y textual en torno a los contextos y, a la vez, con detalle la referente a los acontecimientos festivos.

Desde que María Ángeles Sánchez publicara la primera guía de fiestas populares (1982), son muy comunes las publicaciones que, orientadas hacia el turismo y la divulgación, presentan **escuetos textos descriptivos de las manifestaciones inmateriales al lado de imágenes, por lo general únicas, que dan cuenta de un momento elegido como el más representativo del ritual o de la fiesta, dando lugar al arraigo de estereotipos visuales**. Aunque este tipo de publicaciones cumplen una clara función informativa y divulgativa, **no hay que perder de vista que estos estereotipos visuales y textuales, que se repiten de manera muy similar en todas las guías y enciclopedias, contribuyen a restar complejidad y profundidad a la imagen de las celebraciones** y, por lo tanto, a generar unas expectativas también estereotipadas de carácter bastante superficial en el viajero foráneo.

Finalmente, el Catálogo de la Máscara Ibérica, publicado online en versión PDF, demuestra que es posible otra nueva forma de catalogar, teniendo en cuenta los contextos geográficos, a través de la información gráfica de mapas de situación, y algunas fotografías de contexto, en las que se muestran las máscaras como elementos integrantes de acciones representadas en distintas escenas. El texto, en este caso, juega un papel descriptivo, paralelo a las imágenes, formando parte integrante del diseño de la puesta en página.

Discursos paralelos imágenes y textos

Revistas
de antropología
con imágenes y
textos



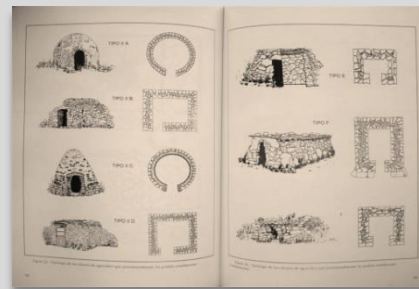
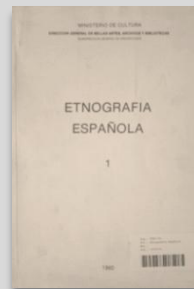
Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Tomo V-Cuaderno

1º

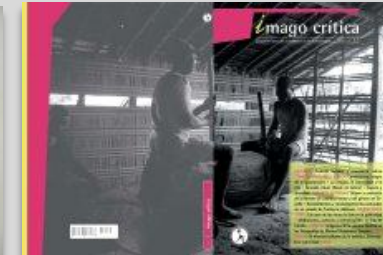
Los arados españoles de Julio Caro Baroja (1949)



Revista Narria (1976)



Etnografía Española (1993) *Tipología de chozos de agricultor*



Fundamentos de Antropología (1992) Nueva revista de antropología *Imago Crítica* (segunda etapa de Fundamentos de Antropología) (2009)

Discursos paralelos imágenes y textos

Libros
con imágenes y
textos



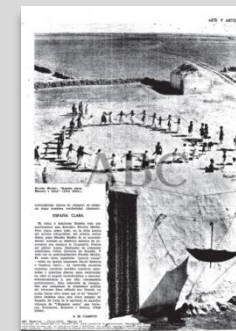
Sevilla en fiestas (1948)
fotografías de Luis Arenas y textos de Luís Ortíz



Sevilla en fetes (1954)
Fotografías de Brasai y textos de Dominique Aubier



Colección Palabra e Imagen, Lumen.
Viejas Historias de Castilla la Vieja (1964)
Fotos de Ramón Masats y textos de Miguel Delibes



España Clara (1966)
Fotografías de Nicolás Muller y textos de Azorín

Discursos paralelos imágenes y textos

Libros
con imágenes y
textos



La Arquitectura Popular en la Vera de Cáceres (1973)
Dibujos y textos de Rafael Chanes y Ximena Vicente



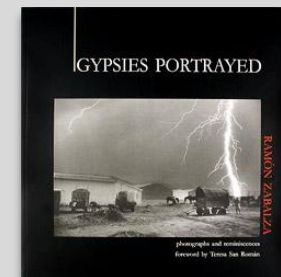
El mapa de España, diario EL PAÍS (1991)
Relato de Vicente Molina Foix sobre Aragón *Las ruinas del cielo*
con fotografía de Cristina García Rodero del *Día del Traje en Ansó*
(Huesca)



Colección Palabra e imagen. *Luces y sombras del flamenco* (1975),
fotografías de Colita y textos de José Caballero Bonald



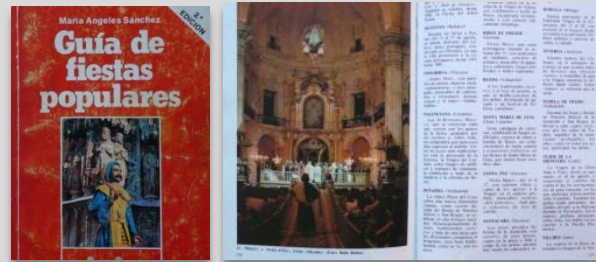
España en fiestas de Luis Agromayo (1987)



Imágenes gitanas (1996)
fotos y texto de Ramón Zabalza

Discursos paralelos imágenes y textos

Guías turísticas
y
Enciclopedias



Guía de fiestas populares (1982)



Enciclopedia de las fiestas de España (1993) editada por diario 16



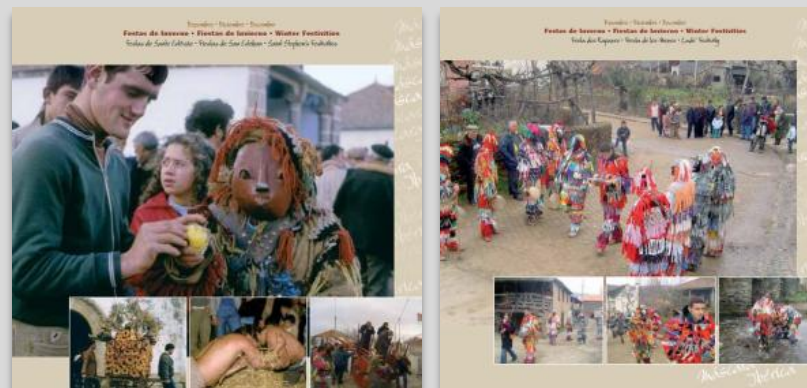
Fiestas populares. España día a día, 1998 de María Ángeles Sánchez. *De año y vez. Fiestas populares de Castilla y León*, 1993, con textos de Carlos Blanco y fotografías de César Justel.



Pueblos con Encanto de César Justel, 200 y *Fiestas con encanto*, María Ángeles Sánchez, 2005. *Semanas Santas con encanto*, César

Discursos paralelos imágenes y textos

Catálogos



Catálogo de la máscara Ibérica <http://www.carnivalkingofeurope.it/pdf/mascaras.pdf>

Entre las publicaciones en las que **se da una clara preponderancia de las imágenes respecto a los textos**, cabe destacar, en el ámbito de la antropología, los ensayos fotográficos realizados en el seno de la revista *Fundamentos de Antropología*. Estos ensayos fotográficos son una experiencia única en su género que, pienso, merece la pena tener en cuenta como referencia a la hora de emprender nuevos trabajos con imágenes en torno al patrimonio cultural inmaterial. Con un pequeño texto de preámbulo, cumpliendo una función de anclaje, precisa y suficiente, respecto a las imágenes, **los ensayos están formados por series fotográficas muy bien articuladas, construidas a partir de una inmersión en profundidad en distintos aspectos de la cultura inmaterial, con un uso muy competente del lenguaje visual**. En estos ensayos fotográficos se conjugan, la naturaleza documental de las imágenes, con la expresividad formal, dando como resultado una buena muestra de que es posible generar una potente sintonía visual al elevar al máximo el potencial expresivo de las imágenes y el caudal informativo de las mismas.

Otro tipo de publicaciones en las que predominan las imágenes respecto a los textos, que suelen constituir prólogos o introducciones, son **los libros fotográficos de autor atribuidos generalmente al ámbito del arte**. En ellos la función de anclaje, que cumple la escritura, suele tener un papel reducido por lo que la polisemia propia de la imagen hace que las obras

adquieran un alto nivel connotativo²⁹ y que queden abiertas a lecturas e interpretaciones múltiples. Pienso que **los trabajos fotográficos de autores constituyen una aportación muy valiosa al sistema de imágenes del patrimonio cultural inmaterial ya que hacen posible el cruce de miradas distintas enriqueciendo las maneras de ver**. El talante exploratorio y experimentador de la mirada y del uso del lenguaje visual de estas propuestas, **creo que constituyen un buen motor de impulso creativo hacia nuevas formas de representar visualmente la cultura popular**. Ceñir al ámbito artístico estos proyectos y no tenerlos en cuenta como aportaciones válidas y enriquecedoras en el terreno del patrimonio cultural inmaterial³⁰, considero que supone un error de raíz puesto que sin sus aportaciones directas y sin las influencias que éstas producen, las representaciones visuales de la cultura popular serían meros registros reiterativos

²⁹ Recordemos que según Barthes (2002) en la denotación el sentido es explícito y en la connotación, el sentido es sugerido y su decodificación aleatoria. La connotación como signo que se deriva del significante de un signo denotativo, de forma que la denotación nos lleva a una cadena de connotaciones. Arnheim (1999 pág. 63) da a las artes un carácter decididamente connotativo, dice que toda obra de arte debe ser obra de expresión, el contenido de la obra debe ir más allá de los objetos individuales que la constituyen. Para él las artes no son duplicados de la realidad sino construcciones significativas donde los rasgos múltiples superan a la representación de los objetos utilizados.

³⁰ Durante la investigación hemos podido comprobar cómo las imágenes atribuidas al ámbito artístico no han sido consideradas por la antropología, que se ha servido meramente del carácter mimético y registrador de la imagen, sin explorar, ni explotar, salvo excepciones, su potencial expresivo.

desaprovechando el gran caudal de recursos expresivos y de sugerencia que ofrece la imagen.

Ahora bien, para hacer lecturas y análisis fructíferos de estas obras en la esfera de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial hay que interpretarlas, como ocurre con todas las imágenes, en su contexto, y buscar en ellas formas de mirar y propuestas, y no solamente trabajos de registro informativos, ni desarrollos visuales en profundidad, aunque algunas veces puedan llegar a cumplir también estos requisitos, ya que, como he comentado, la naturaleza documental de las imágenes no tiene por qué verse anulada por el carácter expresivo.

Como podemos ver en el cuadro, hay numerosas publicaciones que cumplen con las características que he especificado: muestran una preponderancia muy significativa de las imágenes frente a los textos. Todas ellas están realizadas por creadores de imágenes, fotógrafos y dibujantes, de reconocido prestigio, que han elegido el ámbito de la cultura popular como referente expresivo para sus trabajos. Sin embargo, las formas de abordar sus empresas son distintas, **encontramos obras fundamentalmente de tres tipos: las que hacen recorridos visuales panorámicos por las fiestas y los ritos españoles a modo de catálogos generales, las que tocan temas monográficos o de forma transversal y, por último, las que basan sus asociaciones de imágenes en criterios totalmente subjetivos.**

Entre las primeras encontramos las obras de Cristina García Rodero, *España Oculta* (1989), *España fiestas y ritos* (1993), con

sendos prólogos textuales de Julio Caro Baroja y de José Caballero Bonald. Asimismo, *España, fiestas populares* (1997) de César Justel y *Fiestas populares de España I y II* (1994) de Fernanda Barnuevo, presentan las mismas características, tras una breve introducción textual, forman repertorios fotográficos referenciados en diferentes lugares y en diversos actos festivos y rituales, sin que exista un hilo conductor en ellos, ni una articulación de las imágenes que profundice en cada una de las obras culturales. Los catálogos del Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular, también podemos contemplarlos dentro de este tipo de trabajos. El conjunto de fotografías publicadas en ellos, suponen un rico material conformado por series fotográficas cortas encabezadas por un pequeño texto, que cumple una mínima función de anclaje, como hemos visto que ocurre en los demás casos. **Como obras fotográficas de autor, su lectura debe quedarse en lo que son: importantes aportaciones visuales generadas en contextos históricos concretos. Se trata de catálogos, mosaicos y miradas panorámicas que amplifican las maneras de ver la pluralidad del patrimonio cultural inmaterial.**

Las obras fotográficas analizadas que giran en torno a un tema monográfico del patrimonio cultural inmaterial son: *Flamenco* (1997) de Alberto Schommer, *Flamenco* (2004) de Carlos Saura, *Lances de Aldea* (1992) y *Vanitas* (1998) de Cristóbal Hara y *A cuatro patas: el caballo en las tradiciones festivas* (2005) de Andreu Reverter. Estos trabajos suponen una interesantísima manera de abordar fotográficamente, desde ópticas diversas, temas tan sugestivos como: los símbolos de la muerte en la

cultura popular, las fiestas de los toros en el medio rural, el flamenco o el caballo en los ritos de nuestro país.

Por último, no debemos olvidarnos de contemplar varias obras de Cristóbal Hara que **carecen de todo texto, a excepción de los títulos³¹, y concatenan las imágenes a partir de criterios subjetivos del autor**, llegando a jugar con elementos expresivos propios del surrealismo y haciendo referencia al imaginario de rasgos expresionistas de nuestra cultura visual. La propuesta artística y la incitación a desencadenar todo tipo de connotaciones están servidas en los trabajos de este Hara, que, bajo mi punto de vista, aporta sugerencias únicas desde una mirada absolutamente personal a los elementos de la cultura popular. Pienso que este tipo de obras, con propuestas valientes y libres como las que hace Hara, si se leen como lo que son, y no se pretende encontrar en ellas estudios exhaustivos ni en profundidad, contribuyen a romper con las imágenes estereotipadas y estandarizadas que se repiten sin cesar en los medios de comunicación de masas, en las guías y en otros materiales divulgativos, y abren los ojos hacia la posibilidad de otros puntos de vista y de otras perspectivas posibles que enriquecen el sistema de las imágenes y, por ende, las formas de ver.

³¹ *And Imaginary Spaniard* (2004), *Contranatura* (2006) y *Autobiography* (2007).

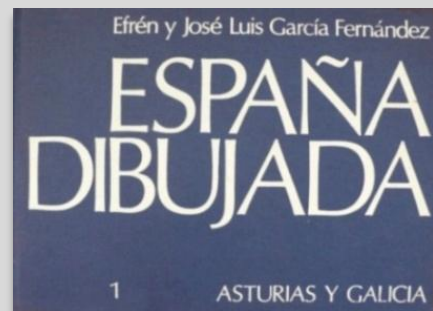
Publicaciones con predominio de imágenes

Revistas de antropología

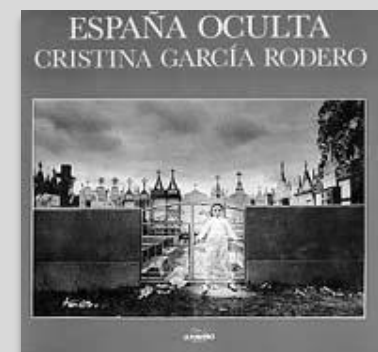


Revista *Fundamentos de Antropología* (1997)
Fotografías del ensayo fotográfico de José Muñoz
Caña de azúcar. Del ingenio industrial al cultivo marginal.

Libros de imágenes



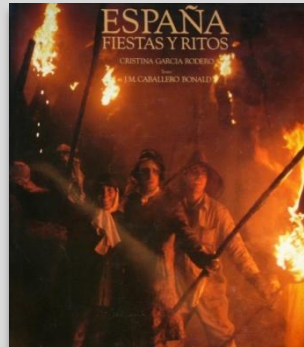
España dibujada (1972)
dibujos de Efrén y José Luis García Fernández



España Oculta (1989)
fotografías de Cristina García Rodero
y prólogo de Julio Caro Baroja

Publicaciones con predominio de imágenes

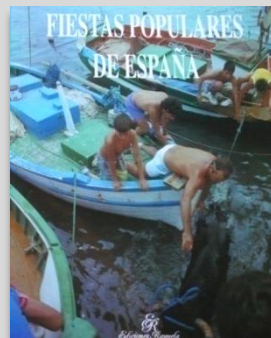
Libros de
imágenes



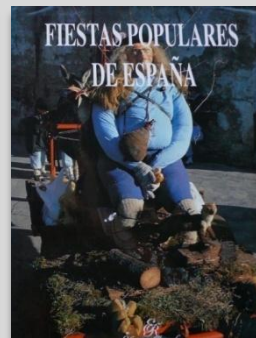
España, Fiestas y Ritos (1993)
fotografías de Cristina García Rodero
y prólogo de J. M. Caballero Bonald



España, fiestas populares (1997)
fotografías de César Justel



Fiestas populares de España I y II (1994)
fotografías de Fernanda Barnuev



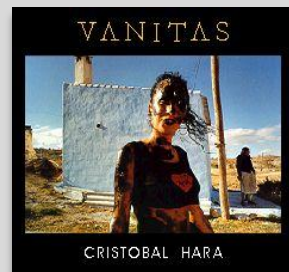
Lances de Aldea, (1992)
fotografías de Cristóbal Hara

Publicaciones con predominio de imágenes

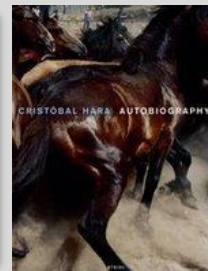
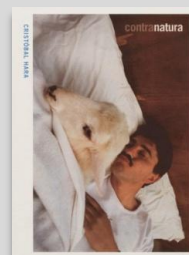
Libros de
imágenes



Flamenco (1997)
fotografías de Alberto Schommer



Vánitas (1998) *And Imaginary Spaniard* (2004)
fotografías de Cristóbal Hara



Contranatura (2006), *Autobiography* (2007)
fotografías de Cristóbal Hara



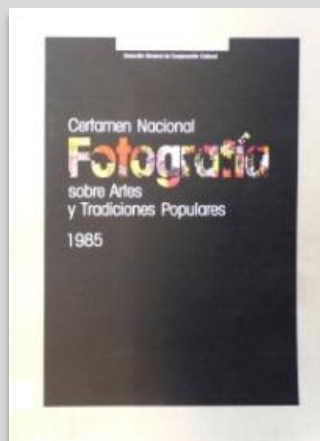
Flamenco (2004)
fotografías de Carlos Saura



*A cuatro patas:
el caballo en las tradiciones festivas* (2005)
fotografías de Andreu Reverter

Publicaciones con predominio de imágenes

Catálogos



Catálogos del Certamen sobre Fotografía de la Cultura Popular (1983)
Primera etapa



Catálogos del Certamen sobre Fotografía de la Cultura Popular (1983)
Segunda etapa

Naturaleza de las imágenes

OBJETIVO ESPECÍFICO 6.2.- Considerar las diferentes naturalezas de las imágenes, contemplar sus características y hacer una valoración de la presencia y del papel que han cumplido el dibujo y la fotografía en las representaciones del patrimonio cultural inmaterial estudiadas.

El dibujo

Hemos ido viendo en el curso de toda la investigación cómo los dibujos de las escenas de la vida cotidiana y de las costumbres humanas nos remiten siempre a formas de conocimiento del mundo. Desde los trazos esquemáticos hallados en las paredes de las cuevas rupestres³², que representan escenas de la vida cotidiana, hasta los bocetos realizados por los viajeros y por los antropólogos, que han relatado gráficamente las costumbres del otro, los elementos del dibujo han ido constituyendo un material gráfico de naturaleza específica, como se ha ido poniendo de manifiesto en el curso de estas páginas. Considerado como la forma de representación icónica esencial y primigenia, como gesto que se concreta en una estructura, el dibujo entrelaza con todas las actividades primordiales de la expresión y construcción vinculadas al conocimiento, a la descripción de ideas y de cosas

³² El capítulo dedicado a Imagen y cultura hace un recorrido por las manifestaciones gráficas prehistóricas, así como por los dibujos y grabados de los primeros antropólogos.

(Gómez Molina, 1995 pág. 17). Como afirmaba Nauman refiriéndose al acto de dibujar,

Dibujar es equivalente a pensar. Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe: son notas que se toman³³.

Existe una considerable tradición dentro de la antropología de tomar notas visuales a través del dibujo. Marcel Griaule (1957) propuso el empleo del registro gráfico en la investigación como una contribución a la presentación del aspecto de los fenómenos observados. Admitía que el dibujo poseía una ventaja sobre la fotografía, ya que ésta no permite figuraciones esquemáticas, cortes ideales, planos geométricos que aporten precisiones sobre aquello que está detrás de la apariencia de las cosas. El dibujo, para Griaule, ofrece además la ventaja de lograr una comunión íntima del investigador con el objeto, lo que lleva implícito un conocimiento más detallado que a veces comporta verdaderos descubrimientos (Garavaglia Magdalena, y otros, 1998).

Teniendo en cuenta estas premisas, en el análisis realizado en estas páginas hemos podido apreciar cómo el dibujo ha estado presente, aunque en muchísimo menor grado que la fotografía, en varias revistas de antropología españolas. La mayoría de **estos dibujos poseen un carácter muy poco expresivo que busca, por encima de todo, la sistematización sirviéndose**

³³ Definición de dibujo que hace el artista estadounidense Bruce Nauman (1941) para la exposición *Drawing&Graphics* en el *Boysman-Van Beuningen Museum* de Rotterdam en 1991 (Gómez Molina, 1995 pág. 33).

fundamentalmente de la línea como síntesis de los elementos primordiales descontextualizados de su entorno, con el fin de clasificar y catalogar. Se trata de representaciones gráficas esquemáticas tipológicas, en las que la línea es la encargada de describir con detalle los elementos a mostrar. Partiendo de los trazados de los perfiles de estas formas básicas y de un cuidado meticuloso en la representación de los detalles y pormenores, estos dibujos logran transmitir al mismo tiempo, lo esencial y lo particular de cada caracterización. No aluden al contexto del rito al que pertenecen, sino que aíslan los elementos, representando objetos o figuras de frente, de perfil y, en algunos casos, de espalda, configurando catálogos. Muchas veces, gracias a los pies de imagen, que van aportando la denominación precisa de cada objeto o personaje, funcionan con cierta independencia a modo de repertorio visual.

Julio Caro Baroja fue autor numerosos dibujos con éste carácter sistemático que incluyó en sus artículos, como hemos podido ver en numerosos momentos durante esta investigación. Los dibujos de Caro Baroja interpretan las formas fundamentales de los objetos y de los personajes creando figuras sintéticas exentas a base de líneas que describen con detalle los elementos que componen la indumentaria y que la caracterización. La maestría en la elaboración de series de dibujos con fines didácticos, pone de manifiesto de manera espléndida la gran utilidad que puede llegar a tener este medio de representación visual a la hora de dar cuenta de muchos aspectos de la cultura popular.

Encontramos también algunos casos de dibujos descriptivos en los que prima el carácter interpretativo de la escena por encima del meramente catalogador. Por ejemplo, en 1982, María Ángeles Sánchez publica en la *Guía de fiestas populares* un dibujo de la Procesión del Santo Entierro firmado por su autor (ver en el cuadro siguiente). El dibujo, realizado a plumilla, recoge los perfiles fundamentales de las formas de la comitiva de la procesión sobre un paisaje de fondo que contextualiza la acción en el campo. El trazo personal, pero a la vez muy preciso, extrae los elementos esenciales de la escena: los rasgos de los ancianos, sus capas, la vestimenta de los encapuchados y el orden, sobre todo deja constancia del orden del transcurso de la procesión. Encontramos otros casos similares, en los que tomando notas del natural, o teniendo como modelo de referencia una fotografía, se da cuenta mediante un dibujo descriptivo de una escena panorámica de un lugar o momento concreto ritual (ver en el cuadro los dibujos descriptivos e interpretativos).

Este pequeño recorrido, por los dibujos de las publicaciones consultadas, nos da algunas pautas sobre lo útil que puede resultar, en publicaciones futuras, este tipo de representaciones gráficas a la hora de documentar y dar cuenta del patrimonio cultural inmaterial de una forma esquemática y en la que predominen los rasgos esenciales por encima de los detalles. Dentro de esta línea, pero con la pretensión de ir mucho más lejos al extraer los elementos constituyentes de la imagen, se sitúa la propuesta de **Albert Piette con su método denominado *grapho***. En la práctica se realiza situando un calco sobre una

fotografía, propone realizar una silueta con las líneas principales y los contornos. Este método gráfico está basado en un principio de esquematización, con el que jerarquizar y evidenciar los elementos pertinentes o las características distintivas, con el fin de reducir la polisemia de la imagen y, por lo tanto, el número de interpretaciones posibles. La representación de las siluetas podría ayudar a distinguir, a través de grosores de línea variados, los detalles de la acción general y

los pequeños gestos diferenciales de los elementos pertinentes. El silueteado, que en la actualidad puede hacerse mediante la vectorialización de los dibujos a través de *software* informáticos, aporta información precisa, libre de connotaciones, sobre elementos tan importantes como: los movimientos y las posiciones interpersonales, las posiciones del cuerpo, la intensidad de los movimientos gestuales, los tipos de mirada, etc.

Narrativas de los dibujos

Dibujos
sistemáticos:
tipologías y
catalogaciones



Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Nº VI, cuaderno
nº1 (1950)



Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. Vol. Nº 4. (1948)

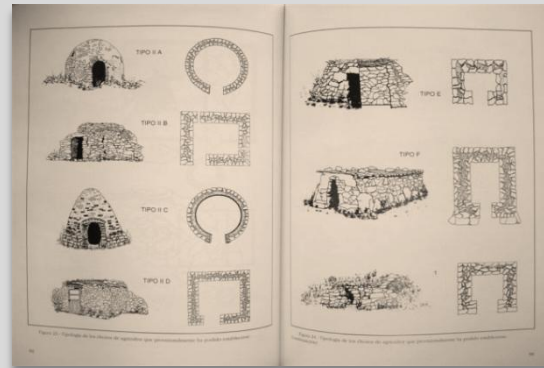


El Carnaval (1965) Julio Caro Baroja

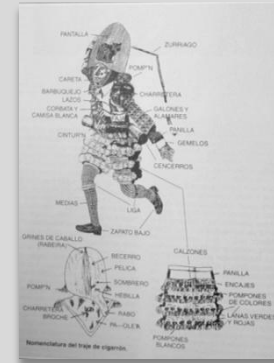


La Arquitectura Popular en la Vera de Cáceres (1973)
de Rafael Chanes y Ximen

Narrativas de los dibujos



Nº9 de *Etnografía Española* (1993)
Tipología de chozos de agricultor



Revista Narria. Nº 79-80(1997) *Entroidos y máscaras del sureste orensano*

Dibujos descriptivos e interpretativos



Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. Vol. Nº 3.1947.
San Pedro Manrique (Soria)



España dibujada(1972) Efrén y José Luis García Fernández



Guía de fiestas populares. Viajar (1982) María Ángeles Sánchez

La fotografía

OBJETIVO ESPECÍFICO 6.3.- Especificar las particularidades de la imagen fotográfica y definir los aspectos que la hacen apropiada para representar visualmente el patrimonio cultural inmaterial. Señalar los hitos técnicos fotográficos más relevantes del periodo estudiado

Como ya sabemos, antes de la incursión de la fotografía en el mundo icónico, el dibujo suponía la forma más rápida y portátil de representar la realidad. Como su práctica exigía buenas dosis de destreza, fue practicado casi de forma exclusiva por artistas y, en lo que respecta a la representación de escenas de la cultura popular, por algunos antropólogos entrenados. La fotografía nació de la búsqueda constante de técnicas que sustituyeran la habilidad manual con el fin de encontrar un procedimiento que ayudaran a la divulgación de las imágenes, al almacenamiento de datos icónico y en pos de una técnica para conseguir la reproductibilidad de la imagen en el campo de la estampación (Sougez, 2007 pág. 31)³⁴.

La capacidad de mimesis con la realidad, la inmediatez y las posibilidades de reproductibilidad que posee la imagen fotográfica, han hecho que sea la imagen más utilizada para dar cuenta de las manifestaciones culturales populares, como hemos comprobado al analizar la muestra de imágenes del patrimonio

cultural inmaterial. **Las particularidades de la fotografía, están íntimamente unidas a su imparable evolución técnica.** Desde su nacimiento en 1839, las técnicas fotográficas no han parado de evolucionar. Durante el periodo que nos ocupa, - 1940-2010 -, en particular, se han ido sucediendo acontecimientos técnicos que han ido configurando una evolución estética que ha influido directamente en el lenguaje fotográfico, es decir, en las formas visuales de narrar y, por lo tanto, de mirar el patrimonio cultural inmaterial. En una gran mayoría de los casos no contamos con los detalles técnicos de las fotografías analizadas, sin embargo en muchas es posible hacer una aproximación y descifrar algunas cuestiones como se ha puesto de manifiesto en los análisis de las series diacrónicas. La única publicación en la que se ha ido registrando año tras año las características técnicas de las instantáneas ha sido el catálogo del Certamen sobre Fotografía de la Cultura Popular. Este material informativo ha sido de gran ayuda para analizar pormenorizadamente las peculiaridades de los registros fotográficos y así poder establecer conexiones muy interesantes entre la tecnología y la estilística fotográfica, y su decisiva importancia en el carácter de los mensajes icónicos.

Aunque la evolución técnica ha sido progresiva y continua siendo imparable, algunos hitos que la han caracterizado hacen que podamos establecer tres grandes periodos.

1940-1980

Con algunas excepciones al principio del periodo, en las que algunos fotógrafos, sobre todo tardopictorialistas, hicieron uso

³⁴ Tanto Walter Benjamin, como Gisèle Freund analizaron los motores de ésta búsqueda e hicieron hincapié en el telón de fondo histórico y social en el que se inició la fotografía.

de cámaras técnicas o de formato medio, las cámaras de 35mm fueron adoptadas por la mayoría de los fotógrafos de la cultura popular, tanto por su tamaño y versatilidad como por sus prestaciones. Su evolución técnica fue imparable. A los nuevos diseños se les fue añadiendo telémetro, fotómetro, el uso de nuevos materiales más ligeros y el intercambio de objetivos.

1980-2000

En la década de los 80 se comenzaron a utilizar objetivos zoom, cuyo uso se generalizó en los años 90. El uso de estas lentes supuso un cambio importante en el tipo de fotografías producidas, haciendo más fácil captar **un amplio abanico de ángulos de imagen de las obras culturales: desde grandes panorámicas, hasta fragmentos concretos**. Por otra parte, también a partir de los años 80, **las velocidades de obturación se fueron haciendo más rápidas y las películas más sensibles**, lo que facilitó la **fotografía de acción y las tomas nocturnas**, algo muy importante cuando hablamos de festejos y ritos populares, pues muchos de ellos se desarrollan con un alto grado de dinamismo y/o en horarios nocturnos.

El uso de cámaras compactas se generalizó en estos años. En cualquier casa empezó a haber, al menos, uno de estos versátiles dispositivos para registrar los momentos más significativos de la vida privada y de la participación en los acontecimientos públicos y en los viajes turísticos. El turista, cargado con su cámara de fotografías, compacta o SLR, empezó a estar presente, de forma cada vez más asidua, en todas las

celebraciones y ritos de la cultura popular, como hemos podido comprobar en muchas de las fotografías analizadas en la muestra.

1980-2000

La llegada de la **fotografía digital** y el **acceso prácticamente universalizado a los dispositivos de producción de imágenes**, ha marcado otra fase crucial en las imágenes del patrimonio cultural inmaterial. Podemos afirmar que a partir del uso de las tecnologías fotográficas digitales, las fotografías de la cultura popular ya no se realizan solo por profesionales y aficionados conocedores del medio, sino por todo tipo de público a través de diferentes dispositivos de captura como cámaras DSLR, compactas, cámaras de teléfonos móviles, etc. A este aumento exponencial de producción de imágenes hay que añadir el gran potencial de difusión en interacción que ofrece Internet. En este ámbito, como en muchos otros, nos hallamos, sin ninguna duda, ante un cambio tecnológico profundamente transformador que no ha hecho más que empezar y que tiene importantes repercusiones en el campo de las imágenes del patrimonio inmaterial, como hemos podido comprobar en muchos momentos de esta investigación. A las publicaciones fotográficas objetuales en papel, se han sumado el gran caudal de imágenes virtuales sobre cultura popular que transcurren por la red.

El blanco y negro y el color

OBJETIVO ESPECÍFICO 6.4.- Examinar el uso que se ha hecho, durante el periodo estudiado, de la fotografía en blanco y negro en color, y definir las particularidades de que aporta cada tipo de registro a la representación fotográfica del patrimonio cultural inmaterial

Hemos visto cómo durante el primer periodo objeto del análisis todas las fotografías se realizaban en blanco y negro, por motivos de limitación técnica y escaso acceso a las poco desarrolladas y comercializadas tecnologías fotográficas en color. Sin embargo, a partir de los años 70, no encontramos fotografías de las manifestaciones de la cultura popular realizadas en color³⁵.

La Revista Narria comenzó a publicar imágenes en color en sus portadas a partir de 1977, sin embargo hasta 1984 sus páginas interiores no empezó a contener fotografías en color. Las demás revistas publicaron sus imágenes en blanco y negro. Algunas, como es el caso de *La revista de dialectología y tradiciones*

populares, por las limitaciones técnicas de la época. Otras posteriores, como *Etnografía Española*, seguramente porque el blanco y negro se adaptaba mejor al carácter didáctico y poco connotativo, de sus esquemáticas imágenes. Aunque no podemos descartar que los costos también influyeran en la decisión de editar en blanco y negro, ya que, como es sabido, la impresión en cuatricromía eleva considerablemente los precios de producción de las publicaciones. Desde luego éste no parece ser el caso de la revista *Fundamentos de Antropología*, que se siguió decantando por sus ensayos fotográficos en blanco y negro, a pesar de que entre sus páginas incluyeron imágenes con duotonos y otros recursos gráficos que enriquecieron la edición desde el punto de vista cromático. Se pone de manifiesto en ella, que fue su diseño cuidado e intencionado, y no las limitaciones técnicas ni económicas, el que condicionó la gama cromática de la revista y la decisión de publicar fotografías en blanco y negro con un cuidado exquisito que no se ha vuelto a dar en ninguna otra de las revistas científicas de antropología. La joven *Imago Crítica*, aunque hereda mucho del talante de sus contenidos de su predecesora *Fundamentos de Antropología*, no lo hace en cuanto a la forma, ya que se edita en un formato bastante más pequeño y en un papel más económico en tintas negras.

Son muchos los fotógrafos que no dejaron de utilizar la fotografía en blanco y negro desde la década de los 70 (podemos comprobar en el cuadro siguiente todos los libros fotográficos de autor que se han ido editando en blanco y negro hasta 2010). Incluso cuando las tecnologías digitales

³⁵ La primera película diapositiva moderna en color fue la Kodachrome, que se comenzó a fabricar en 1935 y fue basada en tres emulsiones coloreadas. La mayoría de las películas modernas en colores, exceptuando la Kodachrome, son basadas en tecnologías descubiertas por Agfacolor (como 'Agfacolor Neue') en 1936. (En esta nueva tecnología, los acopladores de color ya están incluidos en las capas de emulsión, en lugar de tener que ser cuidadosamente difuminados durante el revelado.) En 1942 Eastman Kodak comenzó a producir películas negativas en color de las que se podían obtener copias positivas en color, la Kodacolor.

empezaron a irrumpir en el ámbito de la imagen, muchos registros en color siguieron y siguen hoy siendo editados por sus autores en blanco y negro.

El registro fotográfico en blanco y negro otorga unas características específicas a la imagen, porque la aleja de la realidad tal y como la percibimos en color, creando una abstracción conformada por una gama de grises. **El blanco y negro es un síntesis de lo que vemos en color traducido a una escala de degradado que se despliega desde el blanco más luminoso, al negro más intenso. Las luces y la oscuridad se tejen en las imágenes fotográficas en blanco y negro invitando al espectador a hacer su propia traducción de signos gráficos en escenas de la vida popular.**

Es muy común que en muchos casos el blanco y negro de determinadas imágenes, nos satisfaga más que sus versiones en color. El blanco y negro es una buena síntesis de la escena fotografiada que nuestro sistema perceptivo recibe como tal y que complace nuestra necesidad de claridad a través de la abstracción-simplificación de la gama cromática. Por otra parte, no hay que olvidar que existe una gran tradición visual de la fotografía en blanco y negro que tenemos todos en nuestro imaginario. Los hábitos de visualización de imágenes influyen decisivamente en las expectativas con las que nos enfrentamos a la lectura de las mismas.

Pero no todos los fotógrafos deciden hacer sus trabajos en blanco y negro, también hay numerosos libros de autor que contienen trabajos en color, como los de Agromayor, Justel, Barnuevo y García Rodero. Las fotografías en color de algunos libros de autor se hacen un eco evidente de las más características manifestaciones cromáticas tradicionales de la pintura de la cultura popular española, como es el caso de Hara y de Reverter.

Todas las guías de fiestas contienen con fotografías en color a pesar de que sus formatos de bolsillo hacen que el tamaño de las imágenes fotográficas sea pequeño. Parece que en este caso se hace importante la llamada de atención sobre el colorido de la fiesta o del rito en pos de invitar al espectador a la curiosidad y a la expectación.

Certamen de fotografía sobre cultura popular

1940-1980

Fotografías en blanco y negro



Revista de *Dialectología y Tradiciones Populares* nº3, 1947



Revista *Narría*, nº0, 1975.
Primera etapa, con fotografías en b/n

1980-2000



Etnografía Española nº1, 1980



Fundamentos de Antropología nº1, 1992



Imago Crítica, nº 1, 2009

Fotografías en color*

*Durante este periodo no se publican fotografías en color



Revista *Narría*, nº 33, 1984
Segunda etapa, con fotografías en color

Certamen de fotografía sobre cultura popular

1980-2000

Fotografías en blanco y negro



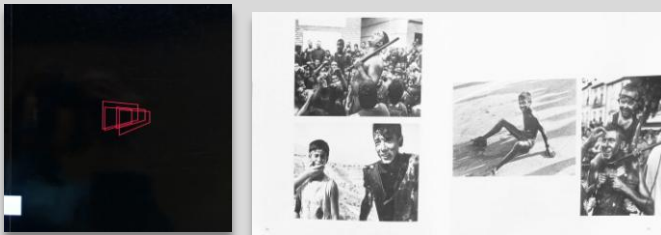
Certamen de fotografía sobre cultura popular, 1984
Publica trabajos fotográficos en b/n

Fotografías en color

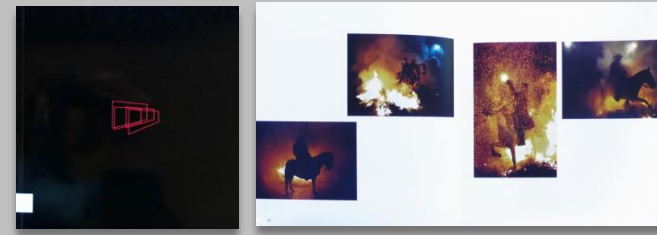


Certamen de fotografía sobre cultura popular, 1984
Publica trabajos fotográficos en color

2000-2010



Certamen de fotografía sobre cultura popular, 2001
Continúa publicando trabajos fotográficos en b/n



Certamen de fotografía sobre cultura popular, 2001
Continúa publicando trabajos fotográficos en color

Guías de fiestas populares

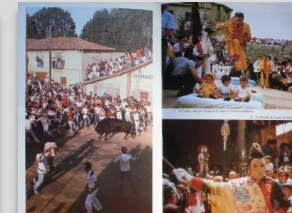
Fotografías en color

(en la guías de fiestas populares no se publican fotografías en blanco y negro)

1980-2000



Guía de fiestas populares,
María Ángeles Sánchez, 1983



De año y vez, fiestas populares de Castilla y León,
Carlos Blanco. 1993

2000-2010



Fiestas populares. España día a día.
María Ángeles Sánchez, 1998



Fiestas con encanto. María Ángeles Sánchez,
El País-Aguilar, 2009

Libros fotográficos

1940-1980

Fotografías en blanco y negro



Portada del libro fotográfico
Sevilla en fiestas de Luis Arenas, 1948



Sevilla en fête, de Brassai y
Dominique Aubier, 1954



Miguel Delibes, *Viejas Historias de Castilla la Vieja*. Fotos: Ramón Masats
Lumen, Palabra e Imagen, 1964



Los Sanfermines, Ramón Masats, 1959. 50
aniversario, 2009



Diario ABC sobre *España Clara* de Nicolás Muller, 1966

Fotografías en color

*Durante éste periodo no se publican fotografías en color

1980-2000

Fotografías en blanco y negro



Portada de *España Oculta*, Cristina García Rodero, 1989

Fotografías en color



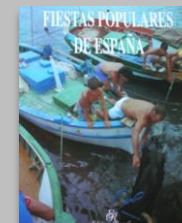
España en fiestas de Luis Agromayor, 1987



España, Fiestas y Ritos, Cristina García Rodero, 1993



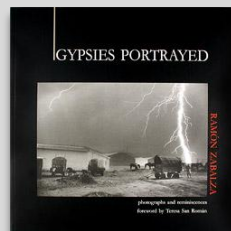
Enciclopedia de las fiestas de España, Diario 16, 1993



Fiestas populares de España I y II de Fernanda Barnuevo, 1994

2000-2010

Fotografías en blanco y negro



Imágenes gitanas de Ramón Zabalza, 1996



Flamenco (1997)
fotografías de Alberto Schommer



Flamenco (2004)
fotografías de Carlos Saura

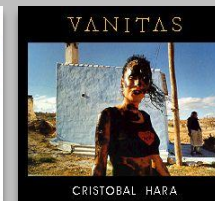
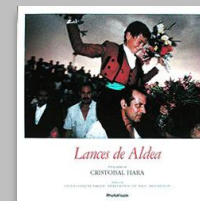


A cuatro patas: el caballo en las tradiciones festivas, Andreu Reverter, 2005.
Contiene fotografías en b/n y en color

Fotografías en color



España, fiestas populares, César Justel, 1997



Portada de los libros de Cristóbal Hara, *Lances de Aldea*, 1992 y *Vánitas*, 1998



Contranatura, Cristóbal Hara, 2006



A cuatro patas: el caballo en las tradiciones festivas, Andreu Reverter, 2005. Contiene fotografías en b/n y en color

Los textos visuales

OBJETIVO ESPECÍFICO 6.5.- Profundizar en la configuración de los textos visuales, analizando el papel que han cumplido de las imágenes únicas y las series de imágenes

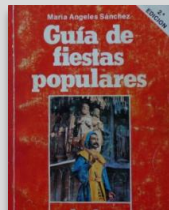
Las imágenes no solamente condicionan las maneras de narrar y de dar cuenta visual del patrimonio cultural inmaterial, sino que también influyen enormemente en la manera de verlo y de entenderlo. Las formas de configurar y de articular los textos visuales son elementos clave a la hora de analizar las imágenes del patrimonio inmaterial y de saber cómo se ha dado cuenta de él, así como las repercusiones que las imágenes han tenido sobre el imaginario de los distintos agentes involucrados en la cultura, ya se trate de los mismos protagonistas de las costumbres, de antropólogos, fotógrafos, gestores culturales, turistas o público en general.

Hemos podido ver cómo las representaciones visuales de la cultura popular se han articulado de diferentes maneras. Haciendo dos grandes divisiones podemos distinguir entre las **imágenes únicas**, cuyo objetivo es identificar un ritual o acto festivo a partir de una única escena, y **las series de imágenes**, que hacen posible la narración, a través de la articulación de textos visuales en torno a un rito, a un tema o a un aspecto concreto.

Es obvio pensar que la imagen fotográfica, como instantánea única, incluso el conjunto de instantáneas sin una articulación narrativa clara no sirve para ningún propósito de correlato visual. Hemos visto en la investigación que la mayoría de las imágenes únicas analizadas están realizadas en momentos considerados como cruciales o más espectaculares de los ritos y de las celebraciones, actuando como identificadores de las manifestaciones culturales. Estas imágenes corren el peligro de describirlas de manera simplificadora, superficial y fragmentaria. Las fotografías únicas son características de las guías turísticas, en las que la imagen cumple con la mera función de ilustrar el rito para referirlo y llamar la atención sobre él. También muchos libros fotográficos están constituidos por la suma de imágenes únicas de obras culturales. Se trata de mosaicos que ofrecen una visión panorámica del patrimonio inmaterial, pero que no conforman sistemas de imágenes articulados narrativamente, algo fundamental para acercarnos a su conocimiento y a su comprensión. Aunque, como hemos ido viendo durante estas páginas, son muchos y muy variados los trabajos visuales llevados a cabo en profundidad y articulados como series, cabe resaltar, por su carácter ejemplar y único dentro de las publicaciones de antropología, los ensayos fotográficos de la revista *Fundamentos de Antropología*. En el cuadro de imágenes, podemos apreciar cómo el ensayo del Juan Muñoz sobre la caña de azúcar está realizado mediante diferentes planos de imagen que forman una narración visual perfectamente articulada.

Publicaciones realizadas con imágenes únicas de cada fiesta o ritual

Guías de fiestas



Guía de fiestas populares,
María Ángeles Sánchez, 1983



Fiestas populares. España día a día.
María Ángeles Sánchez, 1998



Fiestas con encanto. María Ángeles
Sánchez,
El País-Aguilar, 2009

Libros
fotográficos



Portada de *España Oculta*, Cristina García Rodero, 1989



España, Fiestas y Ritos, Cristina García Rodero, 1993



Fiestas populares de España I y II de Fernanda Barnuevo, 1994



España, fiestas populares, César Justel, 1997

Series fotográficas



Ensayo fotográfico *"Caña de azúcar. Del ingenio industrial al cultivo marginal"* de Juan Muñoz, publicado en el nº6-7 de la Revista *Fundamentos de Antropología*. 1996

Series fotográficas



Ensayo fotográfico *"Caña de azúcar. Del ingenio industrial al cultivo marginal"* de Juan Muñoz, publicado en el nº6-7 de la Revista *Fundamentos de Antropología*. 1996 (Continuación)

7.- Estrategias visuales enunciativas atendiendo a los contenidos representados / El plano del contenido de las imágenes

OBJETIVO 7.- Profundizar y valorar las estrategias que han adoptado los productores de imágenes del patrimonio cultural inmaterial atendiendo y diferenciando los diversos aspectos relacionados con los sistemas de contenido

Como afirma Viches (2002 pág. 61), *Todo texto visual está constituido por un sistema de la expresión y por un sistema del contenido, y ambos son inseparables. Es decir: solo existe función semiótica de un texto visual cuando dos sistemas – expresión y contenido- entran en recíproca relación, manteniendo, a su vez, una relación intertextual con otros textos de función semiótica.* Teniendo siempre presente ésta intrínseca relación, en las siguientes páginas, voy a exponer varias conclusiones destacables a las que he llegado tras analizar los sistemas icónicos que forman el contenido de la muestra de imágenes del patrimonio cultural inmaterial analizadas y sus connotaciones.

Contextualización

Registro de contextos geográficos: mapas

El nexo de toda expresión cultural con el marco espacial en el que tiene lugar es un nexo insoslayable. Durante la investigación he insistido en que los lugares son inseparables de sus manifestaciones y al contrario³⁶. Sin embargo, hemos podido ver cómo son muy pocas las publicaciones, dentro de la muestra analizada, que hacen referencia al contexto geográfico en el que se desarrollan las fiestas y rituales a través de información gráfica de tipo cartográfico. Uno de los escasos ejemplos es el volumen en papel, *España en fiestas* (1987) de Luis Agromayor. En él aparecen enclavadas territorialmente todas las manifestaciones culturales inmateriales mediante mapas, lo que aporta una información contextual de índole espacial muy relevante desde la perspectiva de esta investigación. En la actualidad, encontramos experiencias abiertas a la participación colectiva, como el portal de internet *Panoramio*, que, además de poner de manifiesto la capacidad grupal de construir un mosaico-galería de imágenes bajo el denominador común del territorio, **demuestran la intrínseca vinculación que existe entre las manifestaciones de la cultura popular y los lugares geográficos en los que éstas se desarrollan**. Podemos ver en ellos un anuncio de lo que parece inminente: los sistemas de geoposicionamiento³⁷.

Contextos geográficos: panorámicas

Hemos podido comprobar cómo hay algunos casos, por ejemplo en *España en fiestas* (1987) de Luis Agromayor, en los que se utilizan las imágenes panorámicas de contexto para introducir al espectador en el espacio geográfico general, antes de llevarlo al específico del desarrollo del ritual o acto festivo. Como afirma Zunzunegui (1994 pág. 146), este tipo de imágenes funcionan de modo topográfico como descripciones del espacio encuadrado por el objetivo. Se trata de un levantamiento de acta de un territorio sobre el que se toma posesión en términos visuales. Tras analizar el papel que cumplen este tipo de imágenes, podemos afirmar que **las vistas fotográficas generales de los lugares en los que se celebran las fiestas y rituales, posibilitan la inmersión visual en las características orográficas, paisajísticas, arquitectónicas, etc. del lugar, ayudando a crear una base contextual sobre la que hacer lecturas específicas posteriores de las manifestaciones culturales, de aspectos concretos y de las intrínsecas relaciones que subyacen con el espacio**.

³⁶ En el capítulo *Memoria colectiva y patrimonio cultural*, he dedicado un apartado específico a *Los marcos del patrimonio cultural*.

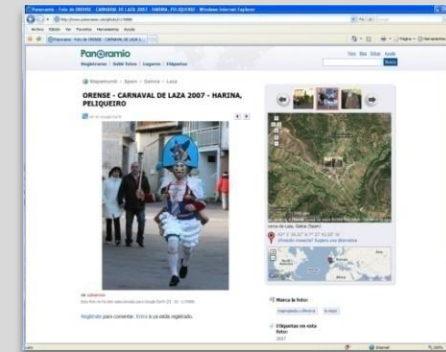
³⁷ Los sistemas de geoposicionamiento son una rama de los sistemas de información geográfica SIG, destinados al análisis del movimiento específico de un grupo de objetos.

Contextualización

Registro de contextos geográficos: los mapas

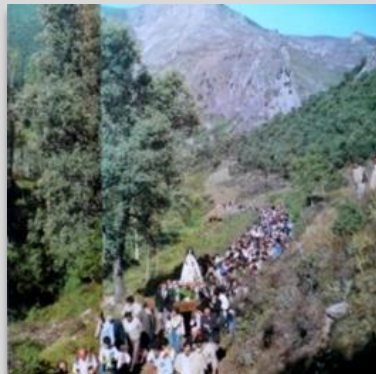


Luis Agromayor. España en fiestas, 1987



<http://www.panoramio.com/photo/1170886>

Registro de contextos geográficos: las panorámicas



Luis Agromayor. España en fiestas, 1987. La danza de los zancos de Anguiano

Contextualización

Contextos políticos

Es muy significativo comprobar cómo **las imágenes fotográficas pueden dar cuenta, de forma muy específica y directa, de los contextos ideológicos y políticos en los que se insertan las celebraciones a través del registro de símbolos significativos de esos contextos.** Podemos verlo muy claramente en dos fotografías realizadas por Fernando Herráez durante los últimos años de la dictadura. Herráez no solamente busca la representación de los objetos que forman parte integrante de la procesión de Puente Genil, sino que abre el encuadre para contextualizar, a través del registro de los símbolos gráficos de la pared, ideológicamente esos objetos. En la segunda imagen, el fotógrafo utiliza el mismo recurso para la representación humana, incorporando en primer plano a un personaje protagonista de la manifestación cultural, flanqueado, en segundo plano, por una autoridad que sostiene el orden público, que actúa como símbolo de la represión franquista. Es muy evidente el interés del fotógrafo por presentar las manifestaciones culturales en su contexto político a través de la yuxtaposición de elementos selectivamente contrapuestos en el encuadre, desde su aspecto simbólico.

Contextualización

Contextos políticos



Fernando Herráez. Puente Genil, 1975, 1976



Fernando Herráez. *San Vicente de la Sonsierra*, 1973

Descontextualización

Descontextualizar
para catalogar y
describir

Hemos podido comprobar cómo hay una tradición narrativa de la imagen de carácter sistemático que tiene la intención esencial de catalogar y describir los elementos esenciales que forman parte de los objetos propios de las manifestaciones culturales inmateriales. Tanto dibujantes como fotógrafos se sirven de las mismas estrategias para estos fines. En primer lugar, despojan de contexto a los objetos y/o a los personajes que quieren catalogar para poner de manifiesto sus características fundamentales sin que interfiera ningún otro elemento en la lectura que distraiga la atención. Si en el dibujo se trazan los perfiles principales que dan forma a los objetos, prescindiendo de recursos gráficos que concedan expresividad, en la fotografía se aíslan, a través del uso de fondos neutros o lo más difusos posibles, los componentes que se quieren destacar. La profundidad de campo pequeña y el enfoque selectivo, son los recursos de los que se valen los fotógrafos para señalar los componentes fundamentales. En segundo lugar, se posicionan los objetos desde puntos de vista lo más ortogonales posible, respecto al espectador, con el fin de mostrárselos de manera directa para facilitar la lectura de los detalles.

Como se hace evidente en el cuadro de imágenes adjunto, estas estrategias no predominan durante un periodo determinado, sino que se mantienen durante todo el espacio de análisis. Tampoco podemos afirmar que estas formas de representación de carácter eminentemente didáctico, sean propias de un tipo de publicaciones específico, sino que aparecen en distintas formas editoriales: revistas de carácter antropológico, catálogos del Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular, libros fotográficos de autor, guías de fiestas populares, páginas web de museos, etc. Ello nos indica que existe una gran necesidad de describir y catalogar visualmente los objetos integrantes de la cultura popular que hace uso de los elementos estilísticos propios de las narrativas de carácter sistemático. Nos habla, por ende, de lo propicio de hacer un uso consciente de las estrategias visuales propias de este tipo de narrativas, a través de un buen conocimiento de los recursos estilísticos y de una aplicación adecuada en los diversos soportes de publicación.

Descontextualización

Descontextualizar
para catalogar y
describir



Revista de Dialectología y Tradiciones Populares.
Vol. Nº 4. 1948
Notas sobre las fiestas de carnaval en Galicia.
Vicente Rico



Revista Narria. Nº 79-80. *Entroidos y máscaras del sureste orensano.*
Diciembre, 1997



César Justel. *Fiestas populares*, 1997



Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2004. José Luis
Cristóbal. Pola Ruiz, *El Carnaval de Laz*



María Ángeles Sánchez. *Fiestas populares. España día a día*, 1998



Museo del Traje. *Indumentaria popular*, 2009

Descontextualización

Descontextualizar,
publicar sin
referencias

Durante el análisis de las imágenes hemos podido observar un hecho en el que considero merece la pena detenernos. Como podemos ver en el cuadro contiguo, imágenes fotográficas pertenecientes a trabajos de autor han sido fragmentadas, a través de la separación de la figura principal del fondo mediante el recorte, y publicadas en la revista especializada de antropología, *Narria*. Al publicar un fragmento de la imagen, no se ha hecho referencia al trabajo fotográfico original, ni al autor, ni a la fecha. Podemos afirmar, por una parte, que ha habido una apropiación y un uso inadecuados de la imagen fotográfica, y, por otra, que existe un gran desconocimiento del repertorio más significativo de fotografías del patrimonio cultural inmaterial. La imagen del *empalao* de Juan Dolcet, es una de las fotografías de autor más célebres del ritual de Valverde de la Vera, **que la comunidad científica de antropólogos no la haya reconocido ni haya hecho un uso correcto de fotografía de Dolcet es un síntoma de la gran brecha que existe entre el trabajo antropológico y el patrimonio de imágenes de la cultura popular. El desconocimiento, unido a la falta de pautas en el empleo de la fotografía hacen evidente la necesidad de fijar criterios al respecto, así como la de abrir canales entre la historia de la imagen de la cultura popular y la antropología.** Podemos apreciar que algo similar sucede en la galería fotográfica de la página web de *Aturive*, el portal de turismo de Valverde de la Vera. La mezcla de fotografías sin datar realizadas en distintas épocas, sin referencias de ningún tipo, y su uso aleatorio, denotan **la falta de conocimiento del repertorio fotográfico referenciado en el ritual del empalao, en este caso, por parte del movimiento asociativo autóctono configurado en torno a la cultura y a la promoción del turismo de la localidad.**

Descontextualización

Descontextualizar,
publicar sin
referencias



Juan Dolcet. El *empalao*. Valverde la Vera,
1968. Fondo fotográfico de la Universidad de
Navarra

Revista Narria, nº 0, 1975
El empalao. Pedro Montalvo



Aturive, Portal de turismo de la Vera de Cáceres.
Galería de fotos
http://www.aturive.com/fotos__69.html

Objetos y elementos de las obras culturales

Registros de objetos y elementos

En algunos casos, no en muchos de los que hemos analizado, se han realizado **registros específicos de objetos y de elementos que forman parte integrante de las manifestaciones de la cultura inmaterial**. Esta investigación parte de la premisa de que **los objetos materiales, como parte fundamental de las obras del patrimonio cultural inmaterial, tienen incorporados significados en forma de símbolos y de saberes indisociables de los elementos intangibles**. Por ello, desde el tema que nos atañe, es importante hacer hincapié en que **éste tipo de registros de la materia y de los elementos, no solamente dan cuenta del *atrezzo* correspondiente a cada fiesta o ritual, complementando otro tipo de información, sino que obran como textos con semántica propia desde los que adentrarse en las formas de expresión de la cultura popular**. Las fotografías de objetos, además de los elementos denotativos que transmiten, inducen fácilmente a la connotación, es decir, nos conducen a especular y a establecer significados a partir de las señales y de los símbolos que llevan insertos.

La imagen fotográfica del féretro envuelto en papel de periódico de Ricard Terré, es una directa y magistral muestra del profundo carácter simbólico que puede contener la imagen de un objeto. Es una muestra de cómo en los aledaños del ritual los objetos conservan toda su carga simbólica. Las imágenes del fuego publicadas en el Catálogo del Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular de 2005, son un claro exponente de la importancia que puede adquirir la imagen fotográfica de objetos para dar cuenta de los elementos centrales de un ritual. Podemos observar, además del contexto físico en el que se va a desarrollar la celebración, los detalles de la cuidada colocación de la madera para que las brasas adquieran la forma necesaria para ser pisadas por los protagonistas.

Objetos y elementos de las obras culturales

Registros de
objetos y
elementos



RicardTerré. Santa Marta, 1960



Enciclopedia de las fiestas de España-Diario 16, 1993



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1984. Juan Ignacio Delgado, *Anguiano*, 84



Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2005. Eduardo Blanco Mendizábal, *El paso del fuego en San Pedro Manrique (Soria)*

Momentos externos de las obras culturales

Registros de momentos externos a los rituales

Hemos podido comprobar cómo hay algunos casos, en los que se registran fotográficamente momentos anteriores o posteriores al ritual. El tiempo externo a las celebraciones constituye un punto de mira importante para algunos fotógrafos. Cristina García Rodero y Cristóbal Hara han fotografiado con frecuencia **escenas en las que los espacios, los objetos y las actitudes de la vida cotidiana se yuxtaponen con elementos propios de los rituales creando tensiones temáticas que evocan las que utilizaban los surrealistas.**

En la fotografía *El desayuno de Amil*, García Rodero ha buscado la extrañeza y la exclamación de un lector, seguramente ajeno a la aldea y a su ritual, acostumbrado a ver representados los elementos relacionados con la muerte con cierta solemnidad. Hara, por su parte,, se ha centrado en un momento de tránsito entre la vida corriente y el ritual. Lo que sorprende de la imagen es cómo la mujer saca con toda naturalidad del coche el ataúd, ante la mirada de las niñas, a punto de entrar en el tiempo y el espacio ritual.

Momentos externos de las obras culturales

Registros de
momentos
externos a los
rituales



Cristina García Rodero. *El desayuno*, Amil, 1981
España Oculta, 1989



Cristóbal Hara. *Puebla de Caramiñal*, 1991

Los preámbulos

Registro de los preámbulos y preparativos del ritual

Los preámbulos y preparativos forman parte inherente de las propias obras culturales, por lo que sus registros fotográficos cobran tanta importancia como los realizados durante el desarrollo de los rituales, si lo que buscamos es trazar una serie de imágenes que nos den cuenta de la trayectoria temporal de los mismos. Aunque la mayor parte de los registros analizados en la muestra se centran en los momentos centrales propios de las celebraciones, encontramos algunos casos en los que los fotógrafos se han detenido en los preparativos, poniendo el foco en escenas que dejan ver, además de los detalles de la vestimenta y compostura de los protagonistas, la estrecha colaboración que se produce en los bastidores del ritual entre los propios actores, así como la ayuda por parte de gente cercana a ellos.

En varias de las fotografías publicadas en distintos catálogos del *Certamen Nacional de Fotografía sobre Cultura Popular*, del Ministerio de Cultura, y en algunas de *España en Fiestas* de Luis Agromayor y de la *Enciclopedia de las Fiestas de España*, podemos advertir actitudes colaborativas entre los jóvenes, así como situaciones en la que la ayuda experta, de gente demás edad, posiblemente familiares y antiguos danzantes, juega un papel fundamental: el de contribuir a la conservación y transmisión de las obras culturales. El importante rol que desempeñan estas personas se visualiza gracias a los registros realizados antes de las celebraciones, durante las cuales su función será, por lo general, la de un participante-espectador autóctono.

Los preámbulos

Registro de los
preámbulos y
preparativos del
ritual



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares,
1984.
Juan Ignacio Delgado, *Anguiano*, 84



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares,
1984. Jesús López-Castro Davadillo, *Chus* (en el pueblo de
Anguiano)



Luis Agromayor. *España en fiestas*, 1987



Enciclopedia de las fiestas de España. Diario 16. 1993

Nuevas generaciones

La presencia
de los niños

Según la UNESCO, las expresiones del patrimonio cultural inmaterial *se han transmitido de generación en generación, han evolucionado en respuesta a su entorno y contribuyen a infundirnos un sentimiento de identidad y continuidad, creando un vínculo entre el pasado y el futuro a través del presente*³⁸.

Una de las principales formas de representar fotográficamente la transmisión de las expresiones de la cultura popular es mediante el registro de la participación de los niños en ellas. Los niños constituyen las nuevas generaciones y son garantía de que la herencia cultural colectiva se siga recreando y permanezca en el tiempo. Son muy numerosas las imágenes fotográficas que recogen escenas en las que los niños están presentes y son protagonistas de la escena. Tanto si los fotógrafos han recogido momentos informales del ritual, como si han registrado los instantes cumbres de una procesión o de una danza, las imágenes ponen de manifiesto la naturalidad y la destreza con la que estos niños viven los ciclos festivos anuales de sus poblaciones como parte integrante y fundamental que son de ellos. Los niños son actores del presente que proyectan su acción hacia el futuro, son la garantía de la perdurabilidad de las obras culturales.

³⁸ UNESCO; ¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00002>

Nuevas generaciones

La presencia de los niños



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1987
Dionisio Tasende Hernández, *Procesión en "cadeleitos"*



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1984. Cristina García Rodero, *Los ofrecidos*.
(Parte de estas fotografías fueron publicadas posteriormente en *España Oculta*, 1989)



Enciclopedia de las fiestas de España. Diario 16, 1993



Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2001 Xulio Villarino Aguilar, *El entroido más ancestral de Galicia, Laza, O Covelo y Oimbra*

El público

Registro del público espectador

El registro visual del público es una constante dentro de la muestra de imágenes estudiada. Los grupos de gente espectadora forman parte integrante y activa del desarrollo creativo de las expresiones culturales populares. La composición del público participante es diversa: por una parte participan como espectadores los propios vecinos y, por otra, concurren grupos de visitantes. Estos últimos, si bien siempre han formado parte integrante del diálogo y de la relación de alteridad entre los de dentro y los de fuera, con el gran desarrollo del turismo cultural de las últimas décadas y del interés creciente que han ido suscitando las fiestas y los rituales populares, se han incrementado exponencialmente, llegando a generar dinámicas que, en muchos casos, ponen en peligro las manifestaciones de la cultura popular en la actualidad. Este peligro fundamentalmente reside en la afluencia masiva de turistas y en los cambios que ésta produce en las expectativas de los protagonistas de la cultura. Los actores se alejan de la recreación para acercarse a la representación, convirtiendo en muchos casos las obras en espectáculos.

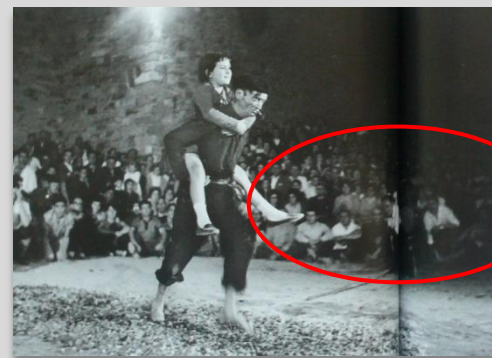
Salvando estas cuestiones, pero teniéndolas muy presentes, la muestra de imágenes nos da cuenta de la importancia que siempre ha tenido la participación del público en la recreación de las obras culturales. En el 3º volumen de la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, publicado en 1947, podemos ver un dibujo, inspirado en una fotografía según el pié de foto, en el que están representadas un buen número de personas expectantes de los actores que pasan el fuego en san Pedro Manrique. La fotografía del fotógrafo Alfonso de 1965 muestra una escena muy parecida en este sentido. Sin embargo, en la publicada en *La enciclopedia de las fiestas de España*, en 1993, se puede apreciar un considerable incremento de la concurrencia de espectadores. Un claro ejemplo de este incremento de foráneos en la celebraciones es la fotografía publicada en *España Oculta*, en 1989, de los *cofrades de la cruz* de Bercianos de Aliste, que fue realizada por Cristina García Roderó en 1975. En ella se aprecia la escasa afluencia de personas en la procesión, casi todas con la apariencia de ser autóctonos del lugar. Comparándola con la realizada por Carlos Blanco en 1993, podemos apreciar el notable aumento de espectadores e intuir por su aspecto a una concurrencia forastera.

El público

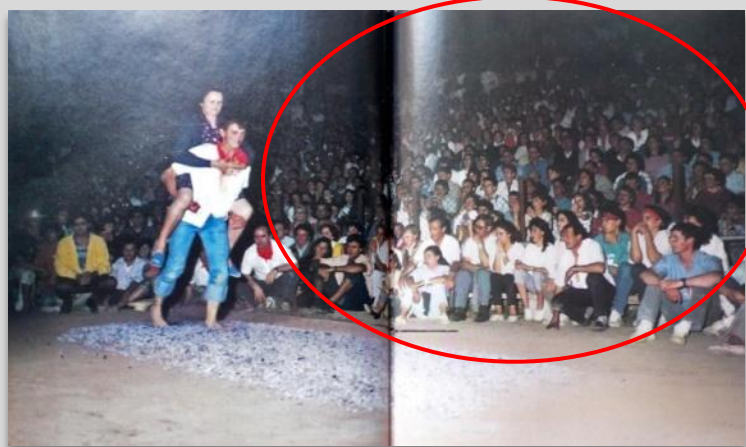
Registro del
público
espectador



Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. Vol. N° 3, 1947. San Pedro Manrique (Soria)



Alfonso. Paso de la Hoguera, San Pedro Manrique (Soria), 1965. Archivo EL PAÍS



Enciclopedia de las fiestas de España-Diario 16, 1993

El público

Registro del
público
espectador



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1986
Juan Ignacio Delgado Santamaría, *Romería de la Trinidad*. Lumbier (Navarra)



Enciclopedia de las fiestas de España. Diario 16, 1993



Cristina García Rodero. *España Oculta*, 1989



Carlos Blanco. *De año y vez*. Fiestas Populares en Castilla y León, 1993

El público

Registro del
público
espectador



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1985 Jesús López-Castro Davadillo, *Los picados de San Vicente de la Sonsierra (La Rioja)*



César Justel. España, fiestas populares, 1997



María Ángeles Sánchez. Fiestas con encanto. 2007

Los fotógrafos

El registro de la presencia de los fotógrafos

A partir de la década de los 80, numeroso público comienza a acudir a las representaciones culturales provisto de cámaras fotográficas. Me he detenido con anterioridad en los avances técnicos y en la popularización que tuvo la fotografía durante estos años, cuestión que no ha parado de incrementarse hasta nuestros días, en los que la revolución digital ha posibilitado que casi todo el mundo esté provisto de un dispositivo de captación de imágenes: desde un teléfono móvil, hasta una cámara réflex digital equipada con diferentes objetivos, pasando por cámaras compactas cada vez más versátiles, cómodas y con mayores prestaciones.

En el cuadro anterior dividía a los espectadores entre autóctonos y foráneos o turistas. Pues bien, **a partir de los primeros años 80, podemos hablar de un nuevo grupo de espectadores activos: los fotógrafos.** Dentro de éstos fotógrafos encontramos a profesionales mezclados con un grupo cada vez mayor de aficionados, algunos de ellos con bastantes conocimientos técnicos. En la muestra de imágenes que nos ocupa podemos apreciar claramente cómo **el número de fotógrafos ha ido creciendo paulatinamente con el tiempo y cómo su presencia se ha ido haciendo constante en el acontecer de la cultura popular.** El espectador fotógrafo participa de otra manera en el ritual, su fin no es la mera observación y disfrute, sino la focalización y la captación en instantáneas de los momentos más significativos. Como podemos ver en las fotografías de la muestra, **los fotógrafos siempre intentan estar en el lugar más cercano a lo que consideran que es el centro del acontecimiento.** Es así cómo han ido contribuyendo a instaurar y a difundir las imágenes de las expresiones populares más llamativas, la mayoría de las veces desconocidas por un público cada vez más urbano, muy lejano al conocimiento y, mucho menos, a la experiencia de la creatividad cultural popular. Esta profusión de imágenes en torno a la cultura popular, si bien es cierto que ha contribuido a una abundante difusión visual de las expresiones, no hemos de olvidar que ha hecho pagar paralelamente un importante tributo: el de la simplificación y fragmentación de las siempre complejas formas culturales. Éste reduccionismo visual, en muchos casos, ha favorecido el fomento de imágenes estereotipadas que hacen olvidar que cada expresión está formada por un compendio integrado de acciones inseparables unas de otras.

Los fotógrafos

El registro de la presencia de los fotógrafos



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1985 Jesús López-Castro Davadillo, *Los picados de San Vicente de la Sonsierra (La Rioja)*



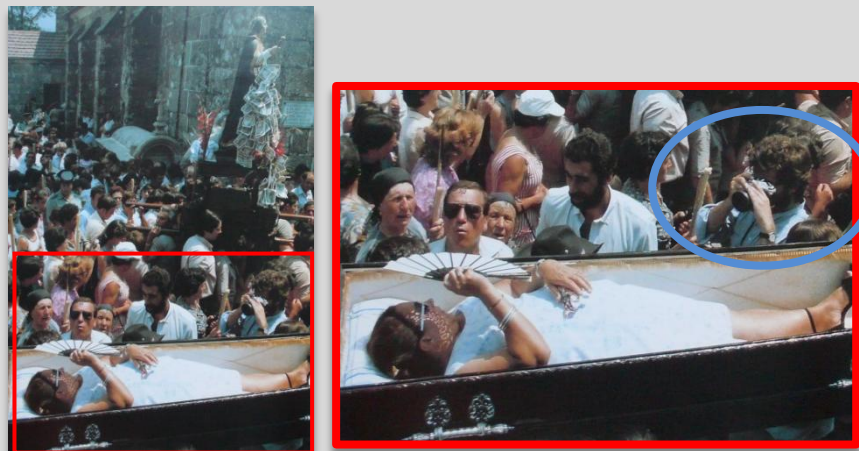
Enciclopedia de las fiestas de España. Diario 16, 1993. Los Picaos de San Vicente de la Sonsierra



Enciclopedia España en fiestas. Diario 16, 1993. Procesión de ataúde

Los fotógrafos

El registro de la presencia de los fotógrafos



Cristina García Rodero. España, fiestas y ritos,



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1984. Jesús López-Castro Davadillo, *Chus* (en el pueblo de Anguiano)

Los fotógrafos

El registro de la presencia de los fotógrafos



Luis Agromayor. *España en fiestas*, 1987, *La danza de los zancos de Anguiano*.



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1985 Cristina García Rodero, *El Colacho*, Castrillo de Murcia (Burgos)

Medios de comunicación de masas/difusión en la red

El registro de la presencia de los medios de comunicación de masas

La presencia de los medios de comunicación durante las representaciones de la cultura popular interfiere directamente en las actitudes de sus protagonistas creadores y, por ende, influye en el acontecer de las manifestaciones culturales.

En la muestra podemos ver cómo las cámaras y los micrófonos se introducen en los bastidores en los que se gestan las celebraciones, y actúan en momentos y en espacios de privacidad. **Si bien es cierto que los medios se introducen en estos espacios a través del consentimiento de los creadores de la cultura popular, no es menos cierto que su presencia produce un cambio de comportamiento en los actores.** Los medios de comunicación inducen a los actores a ir más allá de los límites de la vivencia y de la recreación de la manifestación popular propia, provocando en ellos la necesidad de realizar una representación ante una audiencia masiva no presente. **La recreación y la vivencia del ritual cambian sus códigos por los códigos propios de la representación, del espectáculo (Debord, 2003) y del simulacro (Baudrillard, 2005) para trascender las fronteras hacia la audiencia de los medios de comunicación de masas.** En las imágenes de la muestra queda muy bien reflejado cómo los micrófonos están alerta en los momentos que se consideran más espectaculares del ritual. El momento en el que *el empalao* es envuelto y entablillado con la sogá, o en el que tiene cubierto el rostro por el velo, son las escenas de más curiosidad despiertan porque son las que ofrecen más espectáculo, es decir, más “exotismo” y más “morbo” a la audiencia. No olvidemos que los medios de comunicación de masas están muy condicionados por las audiencias y que, la mayor parte de las veces, no buscan un acercamiento real y profundo al ritual y a sus protagonistas, entre otras cosas, porque sus espacios temporales son demasiado cortos³⁹ y sus intereses tan inmediatos que se suelen quedar en el ámbito de lo trivial.

³⁹ Como afirma Boudieu en el ensayo dedicado a la televisión (2001 pág. 39), *Existe un vínculo entre el pensamiento y el tiempo. Y uno de los mayores problemas que presenta la televisión es el de las relaciones entre pensamiento y velocidad. (...) cómo consiguen pensar en unas condiciones en las que nadie es capaz de hacerlo. La respuesta, me parece, es que piensan mediante “ideas preconcebidas”, es decir mediante tópicos”.*

Medios de comunicación de masas/difusión en la red

El registro de la presencia de los medios de comunicación de masas



Reportaje emitido en Tele-5 sobre el rito del *empalao* de Valverde la Vera, colgado en el portal YuoTube

http://www.youtube.com/watch?v=Oz8v55_-yqs&hl=es



Galería fotográfica publicada por h4rp0. <http://www.flickr.com/photos/h4rp0/sets/72157616761593576/>

8.- Estrategias visuales enunciativas atendiendo a las formas de representación / El plano de la expresión de las imágenes

OBJETIVO 8.- Profundizar y valorar las estrategias que han adoptado los productores de imágenes del patrimonio cultural inmaterial atendiendo y diferenciando los diversos aspectos relacionados con los sistemas de expresión

Como he señalado anteriormente, una gran parte de la significación de los mensajes visuales está determinada por los sistemas expresivos con que han sido contruidos y no únicamente por su sistema de contenido analógico con el referente, aunque su funcionamiento sea siempre circular y complementario (Joly, 1999). Partiendo de esta premisa, en las siguientes páginas voy a exponer las conclusiones significativas a las que he llegado después de analizar los sistemas expresivos de la muestra de imágenes del patrimonio cultural inmaterial objeto de estudio de esta investigación.

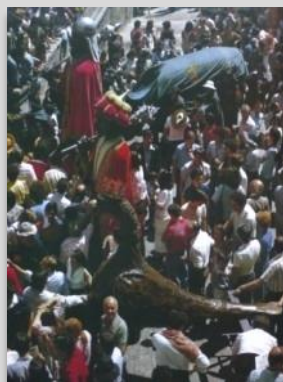
Planos generales

Planos largos
generales

Hemos ido comprobando, en varios momentos de la investigación, cómo **en las colectividades humanas de tipo tradicional, las fiestas y los rituales adquieren un sentido de comunión y de conjunto. El hombre no se distingue de la trama comunitaria y cósmica en la que está inserto, sino que está amalgamado con la multitud de sus semejantes sin que su singularidad lo convierta en un individuo en el sentido moderno del término** (Le Breton, 2008 pág. 29). Muchas expresiones culturales analizadas, sobre todo las del Carnaval, suponen un reencuentro con esta concepción del mundo, regida por las leyes de la participación y vinculada a todas las formas animadas e inertes del universo. En el capítulo *Imagen y Cultura*, me he detenido en varias representaciones pictóricas de Brueghel y de El Bosco, para hablar de **la fiesta popular medieval y de cómo el hombre tradicional se percibía dentro de lo que Bajtin denominó “el gran cuerpo popular de la especie”**. Teniendo en cuenta esta dimensión holística de las expresiones culturales populares, no parece casualidad que estos pintores eligieran para sus representaciones pictóricas los planos largos o generales, que dan cuenta de las escenas como un todo formado por muchas partes que permanecen reunidas e interrelacionadas. En los cuadros anexos podemos ver cómo **muchas imágenes de las analizadas en la muestra están configuradas desde esta mirada amplia y abarcadora que proporcionan los planos largos o generales**. En el terreno del patrimonio inmaterial, estos planos generales de carácter panorámico me parecen imprescindibles cuando se quiere documentar con propiedad una expresión cultural. Como podemos apreciar, los planos largos, al ofrecer un gran ángulo de cobertura de la escena, abarcan una pluralidad de elementos que forman parte de la expresión y los muestran en interrelación, configurando lo que podríamos considerar su cartografía general. **A partir de esa cartografía general podremos ir deteniéndonos visualmente en los aspectos concretos de la expresión cultural, sin perder nunca de vista la visión contextual que nos proporciona este tipo de imágenes**. El espacio en el que se desenvuelve la manifestación, la escala respecto a los actores, la colocación o la interacción con el público espectador, son algunos de los aspectos más relevantes que nos permiten apreciar este tipo de planos generales, en mayor o menor medida, según sean más o menos amplios o, lo que es lo mismo, más o menos abarcales.

Planos generales

Planos largos
generales



Enciclopedia de las fiestas de España. Diario 16, 1993



Luis Agromayor. *España en fiestas. 1987*



Enciclopedia España en fiestas. Diario 16, 1993. Procesoión de ataúdes

Planos generales

Planos largos generales

Los planos fotográficos generales están realizados mediante focales cortas, es decir, con **lentes gran angular**, generalmente de 18, 24, 28 ó 35 mm (en cámaras de 35 mm), que tienen ángulos de visión de 100°, 84°, 75° y 63°, respectivamente. Estas focales, proporcionan, además, una **gran profundidad de campo**, es decir, una gran nitidez en todos los planos, lo que permite prestar atención tanto a lo general como a lo particular. Los **planos generales picados** casi cenitales, realizados desde un punto de vista muy alto respecto a la escena, como los de la Patum de Berga de Luis Agromayor publicados en *España en Fiestas* en 1987, nos permiten de forma inmediata hacernos una primera idea de las dimensiones que tiene la manifestación popular. Según sean más o menos largos, nos ofrecen una cartografía más completa o más específica de la escena representada. Los planos, también picados, pero realizados desde un punto de vista rasante respecto a la acción, nos informan menos del contexto, a cambio, son menos abstractos y nos dan mejor cuenta de la participación humana, de las dimensiones y de la disposición de los objetos, como ocurre en las imágenes fotográficas de la Patum y de la procesión de ataúdes de la *Enciclopedia de la fiestas de España* de 1993.

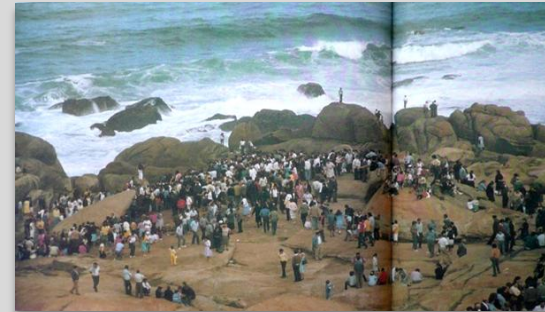
En las fotografías de los rituales de Muxía, en la Coruña, se aprecia muy bien la diferencia entre los **planos largos picados** y los **planos largos contrapicados**. Mientras que **los primeros distancian al espectador de la escena, aunque, como podemos ver, dan una muy buena dimensión del entorno espacial, los segundos lo involucran, situándolo en un punto de vista subjetivo respecto a la escena**. En la fotografía publicada en el Certamen de 1988, el fotógrafo Heinz Hebeisen se ha situado con los participantes y, desde su mismo punto de vista, ha captado la escena con una lente gran angular. La perspectiva que nos ofrece nos hace partícipes del ritual, dándonos cuenta de las dimensiones y de la textura del territorio pedregoso, de su tremenda inclinación y del esfuerzo que requiere transitarlo. En su imagen la ermita se ha convertido en un sitio al que llegar, en un lugar a conquistar.

Planos generales

Planos largos
generales



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1988
Heinz Hebeisen, *"Virxe da Barca", entre lo religioso y lo mágico*



Enciclopedia de las fiestas de España, Diario 16, 1993.
La barca de la Virgen



Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2005
Almudena de la Cal Domínguez, *Rituales pedregosos en Muxía (La Coruña)*

Planos cortos, fragmentación: entre el detalle y la abstracción

Planos cortos cerrados La imagen fotográfica, por su propia naturaleza, es un registro lumínico de un fragmento de la realidad, si ese fragmento se configura como un plano corto o cerrado, el fragmento puede fácilmente perder el vínculo con su contexto hasta convertirse en un detalle aislado o en una abstracción, cuando es llevado a último término. Los planos cortos o cerrados muestran un aspecto concreto de una escena mucho más amplia. En la mayoría de los casos, la intención es la de **focalizar un detalle de un elemento o de una acción**, pero en otros es **la búsqueda de la abstracción de las formas de los objetos reales** lo que mueve al productor de imágenes a realizar la toma. Desde el punto de vista técnico, estos planos cerrados están realizados con teleobjetivos, es decir, con lentes focales largas y mediante aperturas amplias de diafragma, que permiten obtener imágenes con muy poca profundidad de campo, logrando conducir la mirada del lector hacia los elementos que se pretende resaltar.

Hemos visto durante toda la investigación que las expresiones populares son complejas y están constituidas por una serie de elementos inseparables que tienen sentido de manera holística, pues bien, **los registros visuales de pequeños fragmentos pueden actuar muy eficazmente a la hora de ofrecer información sobre detalles y puede evocar, sugerir y desencadenar emociones a través de formas abstractas extraídas de los elementos rituales, siempre y cuando existan referentes contextualizadores que los acompañan.**

Por otra parte, los planos cortos de detalle ayudan a complementar la información que ofrecen los planos largos. **Las series de imágenes articuladas con planos generales y planos cortos dan cuenta del contexto y del detalle.** El problema viene cuando este tipo de imágenes se publican de forma aislada, la carencia de contexto hace que exista una gran dificultad para incorporar la información visual puntual a la manifestación cultural en su conjunto.

Planos cortos, fragmentación: entre el detalle y la abstracción

Planos cortos



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1987
Doménech López Alio, *El tabal*. Fiestas de la Patum, Berg



Luis Agromayor. *España en fiestas*. 1987



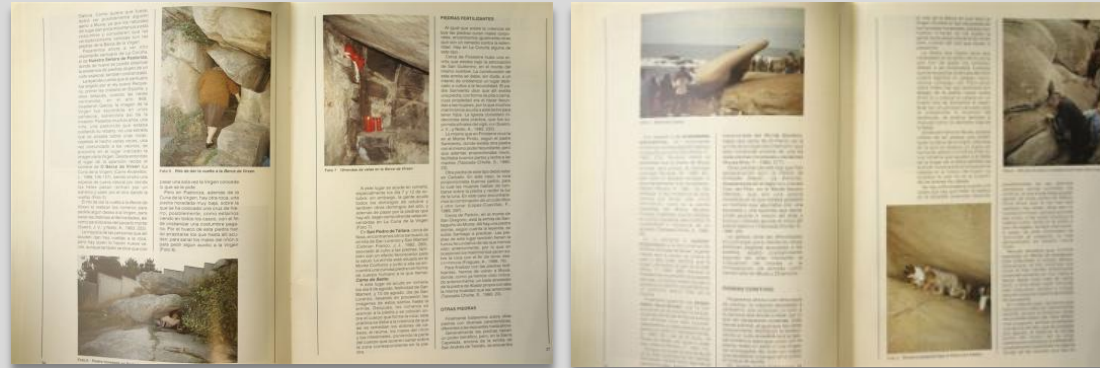
Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1984. Jesús López-Castro Davadillo, *Chus* (en el pueblo de Anguiano)



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1989
José Luis Pola Ruiz, *Romería del domingo de la Santísima Trinidad*. Lumbier (Navarra)

Planos cortos, fragmentación: entre el detalle y la abstracción

Planos cortos



Revista Narria nº59-60, 1992
Algunas leyendas líticas y el culto a las piedras en la Coruña



Enciclopedia de las *Fiestas de España*, Diario 16. 1993
La barca de la Virgen



Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2005.
Almudena de la Cal Domínguez, *Rituales pedregosos en Muxía (La Coruña)*

Planos cortos, fragmentación: entre el detalle y la abstracción

Planos cortos



Enciclopedia de las fiestas de España-Diario 16, 1993



María Ángeles Sánchez. Fiestas populares día a día. 1998



Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2002. Juan Jesús de Diego de la Torre, Los Picaos

Primeros planos: el rostro, el gesto y la mirada

El rostro

Las imágenes del rostro surgen a partir del Renacimiento, cuando el individuo deja de ser un miembro inseparable de la comunidad, del cuerpo social y empieza a desarrollar un sentimiento de individuación. **El rostro se considera la parte del cuerpo más particularizada, la más singular** (Le Breton, 2008), por lo que su representación responde a la necesidad de dotar de individualidad a los sujetos. Si en los planos generales podíamos ver a un hombre inserto en la trama comunitaria y cósmica, amalgamado con la multitud de sus semejantes, en los primeros planos del rostro de las imágenes contemporáneas de la cultura popular encontramos representado a un hombre con un claro sentido de la individualidad y de la identidad.

La mayoría de los trabajos fotográficos en los que aparecen primeros planos del rostro de los protagonistas de las obras culturales requieren de su participación y complicidad, por lo que se hace imprescindible **la inmersión del fotógrafo en la obra cultural**. Es el caso de las fotografías que realizó Sanz Lobato a los participantes de la procesión de Bercianos de Aliste durante los preparativos. Las fotografías demuestran una **gran empatía del fotógrafo con los fotografiados poniendo en evidencia un interesantísimo y rico juego de miradas entre el fotógrafo y los fotografiados que acaba involucrando también al lector de las imágenes**. En este sentido, es necesario tener presente que **en nuestra cultura el sentido de la vista tiene preponderancia sobre otros sentidos** porque, como afirma Le Breton, la mirada del sujeto individualizado es la protagonista del rostro en sustitución de la boca que protagonizaba las escenas comunitarias de la plaza pública.

La geografía del rostro se transforma. La boca deja de estar abierta, glotona, sitio del apetito insaciable o de los gritos de la plaza pública. Ahora adquiere significación psicológica, expresiva, del mismo modo que otras partes del rostro. (...) los ojos son los que se benefician con la influencia creciente de la “cultura erudita”. En ellos se concentra todo el interés del rostro (Le Breton, 2008 pág. 41).

Primeros planos: el rostro, el gesto y la mirada

El rostro, el gesto,
la mirada



Rafael Sanz Lobato. Procesión de Bercianos de Aliste, 1970.
Colección Fundación Fotocolectania



Fernanda Barnuevo, Fiestas populares de España I, 1994
Las cruces de Lumbier



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares,
1989
José Luis Pola Ruiz, *Romería del domingo de la Santísima Trinidad.*
Lumbier (Navarra)

Primeros planos: el rostro, el gesto y la mirada

El rostro, el gesto, la mirada	Podemos apreciar un tipo de mirada de carácter psicológico, enfocada hacia el infinito , en varias de las imágenes analizadas. Queda así expresado el sentido de trascendencia del ritual para el sujeto, sobrepasándole para instalarse en el plano espiritual mediante la mirada perdida más allá de los objetos aprehensibles.
El rostro cubierto	<p>El tratamiento fotográfico de los rostros cubiertos es técnicamente similar al de los rostros desnudos. Podemos afirmar que en estos casos los fotógrafos acuden a una búsqueda de gestos corporales esenciales. Por ejemplo, la falta de expresión del rostro oculto de los encapuchados religiosos conlleva un trabajo de captación del gesto fundamental. Podemos verlo en el primerísimo primer plano de uno de los penitentes de Bercianos de Aliste, también del fotógrafo Sanz Lobato. Se puede apreciar cómo el rostro del encapuchado, en pleno gesto de flagelación, se inclina hacia abajo en acto de contrición. El penitente, con la cara oculta, cubre sus rasgos de identidad, representando a todos los demás penitentes, se convierte en un tipo genérico de ser arrepentido y contrito.</p> <p>En los retratos de enmascarados también está disuelta la identidad mediante la ocultación del rostro, pero su función dista mucho de la contrición de las celebraciones religiosas, para instalarse en la fiesta profana y funcionar como instrumento de metamorfosis. Como afirma Callois (1994 pág. 161).</p> <p>“La máscara provoca en quien la porta una exaltación pasajera y le hace creer que sufre alguna transformación decisiva. En todo caso favorece el desbordamiento de los instintos, la invasión de fuerzas temidas e invencibles. Sin duda, el portador no se engaña en un principio pero rápidamente cede a la embriaguez que lo transporta”.</p> <p>Las fotografías de enmascarados captan primeros planos rotundos en los que la máscara sintonizada con el cuerpo del que la porta cobra un carácter hacia lo extrahumano y sobrenatural. La máscara toma vida a través del gesto del que la lleva como una extensión que sobrepasa cualquier identidad humana.</p>

Primeros planos: el rostro, el gesto y la mirada

El rostro



Certamen Nacional de fotografía sobre Artes y tradiciones populares, 1984.
Cristina García Rodero. *La Trinidad de Lumbier*



Rafael Sanz Lobato. Procesión de Bercianos de Aliste, 1970.
Colección Fundación Fotocolectania



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1984
Doménech López Alío, *Les Maces en Berga*



Enciclopedia de las fiestas de España. Diario 16, 1993

Composiciones diagonales

Composiciones diagonales leves contrapicados

Hemos podido apreciar durante el análisis cómo **es muy recurrente entre los fotógrafos acudir a un leve contrapicado de cámara para recoger diagonalmente la marcha de las procesiones**. Con este recurso logran, mediante el uso de lentes gran angular, una gran perspectiva de la procesión. Por otra parte, **la inclinación de la cámara enfatiza la sensación de solemnidad y espiritualidad de la manifestación religiosa**. En las imágenes, queda perfectamente reflejado, cómo el desfile procesional se desarrolla entre la tierra y el cielo, entre lo terrenal y lo celestial, creando una franja que se abre en diagonal de forma ascendente, hacia más allá del marco de la imagen.

Podemos afirmar que utilizando **este tipo de recursos, los fotógrafos se alían perfectamente con la estética vinculada con lo eterno, con la rítmica colectiva perfectamente pautaada implícita en las procesiones religiosas**. Captando perfectamente la idea de que,

... la religión nos transporta a otro mundo, que su objeto es eterno e inmutable, y que los actos religiosos donde se manifiesta, aunque se produzcan en una fecha y en un lugar determinado, imitan y simbolizan por su repetición indefinida y por su aspecto uniforme, esa eternidad y permanencia (Halbwachs, 2004 pág. 227).

Encontramos este tipo de imágenes en numerosas publicaciones en las que **muchas veces funcionan prácticamente como iconos de las manifestaciones populares**, pues a través de ellas se las identifica de un solo vistazo. Según el grado de conocimiento de la expresión cultural concreta, el lector de la imagen reconocerá o no el rito, pero siempre **percibirá rasgos fundamentales de religiosidad, de orden, de solemnidad y de espiritualidad**. Interpretar y dar un sentido concreto a estos rasgos de carácter arquetípico dependerá del imaginario cultural e ideológico del lector.

Composiciones diagonales

Composiciones diagonales leves contrapicados



Cristina García Rodero. España Oculta.
Procesión en Bercianos de Aliste, 1989



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1984
Cándida Lopesino Sabin, *Bercianos de Aliste* (Zamora)



Luis Agromayor. España en fiestas, 1987

Composiciones diagonales

Composiciones diagonales
leves picados

Si los leves contrapicados remiten a la idea de espiritualidad a través de perspectivas ascendentes, **las imágenes compuestas a partir de leves picados remiten a lo humano terrenal**. Las figuras con el rostro desnudo se postran en la tierra en acto de contrición. **Las cámaras recogen las escenas desde un ángulo desde el que quedan subrayados el sacrificio y la oración como atributos propios de la dimensión terrenal de la religión**.

Con **las perspectivas diagonales descendentes** los creadores de imágenes **ponen de manifiesto las dinámicas solemnes de devoción y arrepentimiento colectivo implícitas en el ámbito colectivo ritual de las procesiones religiosas**. Las herramientas de estos creadores, cámaras y lapiceros, se sintonizan con este gesto de genuflexión descendente, poniendo de manifiesto la imperfección humana y la necesidad de penitencia a través de imágenes muy representativas del comportamiento grupal en el ámbito de las religiones universales, como sabiamente dibuja Elías Canetti:

Una pasajera ficción de igualdad entre los fieles (...) una determinada densidad sostenida dentro de unos límites moderados, y con una dirección firmemente definida. Gustan de colocar la meta a gran distancia, en un más allá al que no hay forma de acceder por el momento, mientras se está vivo, y que es preciso ganarse con muchos esfuerzos y sumisiones (Canetti, 2002 pág. 17).

Composiciones diagonales

Composiciones
diagonales
leves picados



María Ángeles Sánchez. Guía de fiestas populares.
Viajar, 1982



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones
Populares, 1987.
Cristina García Rodero, *Semana Santa en Bercianos de Aliste*



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares,
1985
César JustelPerandones, *Las capas de Aliste*, Bercianos (Zamora)

Composiciones laterales

Composiciones laterales

Otra de las formas de representar a través de las imágenes las procesiones religiosas parte de un punto de vista lateral respecto a la escena. De la confrontación perpendicular entre el punto de vista del fotógrafo y el perfil del desfile procesional resultan imágenes de **siluetas que muestran de manera muy sistemática el orden, la disposición y las distancias interpersonales de las obras culturales de carácter religioso**, como hemos podido comprobar durante el análisis. **Podemos ver, a través de este tipo de encuadres, cómo la proxémica⁴⁰ (T. Hall, 1973) de las procesiones religiosas está perfectamente reglamentada.** Para que la imagen del perfil o silueta del acontecimiento sea lo suficientemente representativa y capaz de transmitir la rigurosa disciplina en el uso del espacio y en la interacción con los semejantes inherente a los desfiles procesionales religiosos, **es necesario que los fotógrafos capten con destreza planos limpios y contrastados, cromática y formalmente, en los que la acción y el fondo tengan autonomía y a la vez queden integrados desde el punto de vista gráfico.**

Algunos fotógrafos llevan hasta las últimas consecuencias el registro del contorno lateral de la escena del desfile aprovechando **el contraluz para enfatizar mediante la simplificación cromática y formal el efecto de contorno siluetado de la escena.** Podemos verlo en la imagen de Cristina García Rodero de la *Trinidad de Lumbier* y en la de *Los Picaos* publicada en la *Enciclopedia de la Fiestas de España*. En la primera el contorno lateral de las empequeñecidas figuras captadas desde un punto de vista lejano se dibuja en el horizonte. **Este juego con la escala que minimiza la figura humana integrándola en un paisaje magnificado, es un recurso muy utilizado por los pintores románticos para transmitir la idea de la pequeñez humana respecto a la grandiosidad del universo.** En la segunda imagen podemos apreciar la forma esquemática de una de las escenas clave de la representación de la pasión de Cristo protagonizada por su objeto simbólico por antonomasia: la cruz.

⁴⁰ He utilizado en varios momentos de la investigación el término proxémica para describir las distancias medibles entre las personas mientras estas interactúan entre sí. El término, acuñado por Edward T. Hall, se refiere al empleo y a la percepción que el ser humano hace de su espacio físico.

Composiciones laterales

Siluetas



María Ángeles Sánchez. Fiestas con encanto.
El País-Aguilar, 2005



Cristina García Rodero. España, fiestas y ritos, 1993.
La Trinidad de Lumbier

Siluetas a contraluz



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1984.
Cristina García Rodero, *La Trinidad de Lumbier*.



Enciclopedia de las fiestas de España. Diario 16, 1993

Composiciones frontales

Composiciones Frontales

Las composiciones frontales son también muy comunes a la hora de captar los acontecimientos religiosos. **A través de las imágenes realizadas mediante encuadres ortogonales respecto a las escenas procesionales, se registra su movimiento detenido.** El ritmo de las procesiones es un ritmo lento, dentro del que es posible obtener imágenes fotográficas de detención del movimiento sin transmitir la sensación de haberlo congelado, sino **pausado, paralizado.** Ante este tipo de imágenes de acción detenida, el espectador puede imaginar el antes y el después de la celebración acercándose a la realidad del ritual en el grado que su conocimiento de la obra cultural se lo permita.

También este tipo de composiciones frontales **aportan información muy valiosa y detallada sobre los vestidos, las máscaras y todos los objetos que forman parte de la puesta en escena mostrándolos en su contexto y en pleno uso, como parte integrante e indisoluble del ritual.**

Es muy significativo comprobar cómo de las fotografías de la *Semana Santa en Puente Genil* realizadas por Julio Caro Baroja en 1957, a las realizadas cincuenta años después, en 2007, por María Ángeles Sánchez, hay muy poca diferencia, en cuanto a composición se refiere, a la hora de abordar el desfile procesional con la cámara fotográfica.

Contrapicados

En la imagen de la procesión de los *Ofrecidos* de Cristina García Rodero, podemos observar un leve cambio en el ángulo de cámara hacia arriba que nos da una perspectiva distinta de la procesión. **Con este recurso de contrapicado y con el uso de un gran angular, el desfile queda magnificado ante los ojos del espectador.**

Composiciones frontales

Composiciones
frontales



Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, N° XIII, 1957
Semana Santa de Puente Genil. Julio Caro Baroja



María Ángeles Sánchez. Fiestas con encanto, 2007

Contrapicados



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1984.
Cristina García Rodero, *Los ofrecidos*.

Composiciones frontales

Planos picados

Los planos de imagen completamente picados no son muy comunes dentro de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial analizadas. La posición de la cámara, que en algunos casos llega a ser prácticamente cenital, registra escenas poco convencionales, aportando puntos de vista inéditos del transcurso de las obras culturales. Este tipo de encuadres tiene su origen en la fotografía de las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX, concretamente en el constructivismo fotográfico⁴¹. En España encontramos muy pocos antecedentes anteriores al periodo analizado en la muestra, entre ellos cabe destacar las fotografías de las Misiones Pedagógicas republicanas⁴², por lo que podemos afirmar que las imágenes fotográficas de Ricard Terré, realizadas en Santa Marta en 1960, suponen una gran innovación en las maneras de mirar y de representar aspectos de la cultura popular desde perspectivas rotundamente diferentes. Ampliar los ángulos de la mirada, son retos que actualmente se plantean en sus trabajos muchos fotógrafos actuales a la hora de representar las distintas fisonomías de las obras culturales. Hay que tener muy presente que las fotografías realizadas desde miradas inéditas inducen al espectador a descifrar y a pensar sobre lo que ven incorporando su experiencia a la lectura.

Escorzos

En la misma línea de este tipo de encuadres no habituales, encontramos algunas imágenes fotográficas en la muestra en las que los participantes están representados en escorzo. Escorzo es el término usado para referirnos a un cuerpo en posición oblicua o perpendicular a nuestro nivel visual. El escorzo reduce la longitud de los objetos según las reglas de la perspectiva. Esta técnica fue muy utilizada por la pintura en el Renacimiento y en el Barroco.

⁴¹Uno de sus máximos representantes fue Alexander Rodchenko que utilizó la cámara en cualquier posición, creando sensaciones desconcertantes. Generalmente sus fotografías solían ser planos cenitales, en los que la cámara se situaba en un ángulo perpendicular hacia el suelo, o planos nadir, en los que la cámara se coloca por debajo del personaje u objeto, formando un ángulo ascendente perpendicular al suelo.

⁴² He profundizado en ello en el capítulo dedicado a las *Narrativas documentales de la cultura popular en España antes de 1940*.

Composiciones frontales

Planos picados



Ricard Terré. Santa Marta, 1960

Escorzos



Enciclopedia España en fiestas. Diario 16, 1993. Procesoión de ataúdes

Composiciones dinámicas

El ritmo

Mientras que las imágenes de las obras culturales de carácter religioso hemos visto que se caracterizan por esa cadencia pausada y parsimoniosa de la que he hablado anteriormente, **muchas de las imágenes de las celebraciones y fiestas profanas afrontan la tarea de recoger visualmente el movimiento rítmico de la colectividad que las integran.** Se trata de masas palpitantes, en el sentido que da Canetti al término:

Cuando los danzantes pisan con más fuerza, suenan como si fueran más. Ejercen sobre todos los que están cerca una fuerza de atracción que no cederá mientras la danza dure. (...) Se moverán como si fueran cada vez más. Su excitación irá en aumento y llegará al paroxismo.

¿De qué manera compensan, sin embargo, el incremento numérico que no pueden alcanzar? Por un lado es importante que todos y cada uno de ellos haga lo mismo. Todos pisotean con fuerza y todos lo hacen de la misma manera. Todos agitan los brazos y menean la cabeza. La equivalencia de los participantes se ramifica en la equivalencia de sus miembros. Todo aquello que en un hombre puede moverse adquiere vida propia. (...) Y ante nosotros baila finalmente una sola criatura de cincuenta cabezas, cien piernas y cine brazos que actúan todos de la misma manera o con la misma intención. (...)

Todas las **masas palpitantes** ofrecen cierto parecido, gracias precisamente al ritmo que en ellas predomina (Canetti, 2002 pág. 26).

En las fotografías de los danzantes podemos ver cómo **queda registrado el movimiento y el ritmo de la acción mediante composiciones dinámicas en las que predominan las líneas diagonales creando tensiones visuales que dibujan la perspectiva y marcan la dirección de la marcha.** En estas imágenes los protagonistas de la danza, o bien se dirigen hacia el exterior de encuadre, o salen del mismo en parte, como ocurre en la fotografía publicada en Narria, en 1977. **Estos recursos visuales de carácter dinámico ayudan a transmitir el sentido y el vigor que manifiesta la colectividad durante la acción festiva.**

Composiciones dinámicas

El ritmo



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1985
XoseLoisBara Narciso, *El Carnaval del Valle de Laza*



Revista Narria. Nº 79-80.
Entroidos y máscaras del sureste orensano. 1997



Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2001. XulioVillarino Aguilar, *El entroido más ancestral de Galicia, Laza, O Covelo y Oimbra*

Composiciones dinámicas

El movimiento congelado

La congelación del movimiento en las instantáneas fotográficas es uno de los recursos más utilizados a la hora de representar personas o elementos en acción. En la muestra que nos ocupa hay numerosos casos de fotografías realizadas, desde el punto de vista técnico, utilizando velocidades de obturación altas con el fin de captar el detalle de un instante de un ritual o de una fiesta.

A través del movimiento congelado se representan los instantes álgidos o más espectaculares de una acción de las manifestaciones culturales. Normalmente estas acciones conllevan un gran entrenamiento personal y colectivo, cuando se trata de coreografías, por parte de los protagonistas de las obras culturales.

Hay que tener en cuenta que las velocidades de obturación de las cámaras fotográficas han ido creciendo paulatinamente. Podemos ver cómo la primera imagen del salto del *colacho* sobre los bebés en Murcia data 1975. Se trata de una instantánea realizada por Cristina García Rodero en ese año, publicada posteriormente en *España Oculta* en 1989. Las siguientes fotografías son tomas similares del mismo momento del ritual tomadas desde diferentes ángulos en la década de los 90, por la misma García Rodero y por César Justel, y en el 2007 por María Ángeles Sánchez. Podemos observar cómo **el recurso estilístico se afianza pasando a formar parte del repertorio utilizado para crear imágenes fotográficas de momentos extremadamente dinámicos de las obras culturales, en los que se pone de manifiesto la maestría y la pericia de muchas prácticas rituales.**

Composiciones dinámicas

El movimiento
congelado



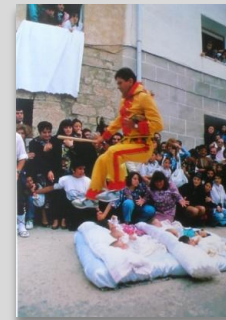
César Justel. *Fiestas populares*, 1997



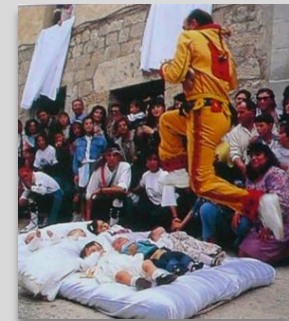
Cristina García Rodero. *El colacho*,
Castrillo de Murcia (Burgos), 1975
España Oculta (publicado en
1989)



Cristina García Rodero. *España,
fiestas y ritos*, 1993



César Justel. *Fiestas populares*,
1997



María Ángeles Sánchez. *Fiestas
con encanto*, 2005

Composiciones dinámicas

Movimiento y ruido
fotográfico

Según Costa (1978) en las fotografías hay dos clases generales de signos⁴³: los **signos literales** y los **signos abstractos o ruidos fotográficos**. Para él los **signos abstractos, no analógicos adquieren una clara entidad en tanto que signos específicamente fotográficos**. La articulación entre signos analógicos y signos abstractos, coexistiendo en una imagen, puede considerarse como una forma propia y específica del discurso fotográfico. A la hora de representar fotográficamente escenas en movimiento de los rituales profanos, algunos fotógrafos han optado por incorporar signos abstractos o ruidos fotográficos a sus imágenes. Se trata de lo que Costa denomina como imágenes cinéticas, en las que queda registrado en forma de estela el movimiento o bien mediante efectos de barrido. En todos los casos, **la velocidad de obturación utilizada por los fotógrafos es baja, por lo que su estrategia es opuesta a la que requiere la congelación del movimiento**, como hemos visto anteriormente. Aunque en el ámbito experimental y del arte es frecuente encontrar **este tipo de imágenes, realizadas con un lenguaje fotográfico no normativo**(Castelo, 2006)⁴⁴, fuera de éstos han sido consideradas como fallidas o borrosas, **técnicamente hablando**. Aunque dentro de la muestra encontramos un antecedente en 1985, en el que se registra el movimiento de un *peliqueiro* de Laza mediante la borrosidad que produce una obturación baja en el disparo. Hasta entrado el año 2000, no empezamos a encontrar con más frecuencia imágenes realizadas con estos recursos estilísticos, por lo que podemos afirmar que **a partir de esta década se van incorporando al repertorio de estrategias que denominaremos, no normativas, de las fotografías de la cultura popular**.

⁴³ Para Costa, de la observación "fenomenológica" de las imágenes se desprende que en el nivel de los signos hay en las fotografías dos clases generales de signos: 1- **Signos literales** de la reproductividad, de la identidad o semejanza, en ciertas imágenes y en ciertos fragmentos de imágenes. 2- **Signos abstractos**, morfemas y signos no perceptibles en la visión directa de la realidad y en la imagen (signos atribuibles a fenómenos técnicos, ópticos o químicos) la génesis de estos signos permite establecer una especie de alfabeto icónico que se dividiría en cuatro grandes grupos: Signos ópticos (flou, desenfocado); lumínicos (imágenes parásitas como estrellas u otras formas geométricas producidas por la incidencia de la luz en el objetivo); cinéticas (estelas luminosas, barridos, descomposición del movimiento, secuencias de imágenes como la fotografía estroboscópica); químicos (solarizaciones, el mismo negativo, el grano, quimigramas, etc.)

⁴⁴ Para Castelo cualquier ruptura, novedad, revisión o modificación de los cánones establecidos dentro de cierta ortodoxia fotográfica, entendida como un estado de conformidad hacia prácticas y usos admitidos por la sociedad de forma general y por los fotógrafos en particular, hay que considerarla como un *uso no normativo del lenguaje fotográfico* (2006 pág. 29).

Composiciones dinámicas

Movimiento y ruido
fotográfico



Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2002. Ángel Iglesias Calvo, *El entroido de Laza. Un teatro interactivo con 2000 años de historia*



Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2002. Ángel Iglesias Calvo, *El entroido de Laza. Un teatro interactivo con 2000 años de historia*



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1985
Xose Lois Bara Narciso, *El Carnaval del Valle de Laza*



Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2001. Antón Torreiro Varela, *Xam Perdulario. Entroido de Laza*

Composiciones dinámicas

Acción, puntos de vista inéditos y encuadres desacostumbrados

En las fotografías analizadas en el cuadro adjunto podemos comprobar cómo el uso de una lente gran angular muy corta y un punto de vista prácticamente rasante al suelo, Doménech López Alío, ofrece una mirada muy particular y subjetiva del momento ritual registrado durante *Les Macés* de Berga en 1984. Las fotografías de Ángel Iglesias Calvo de 2002 del *Entroido de Laza*, transgreden la ortogonalidad habitual del encuadre, con una inclinación de cámara de 30 y 40°, incitando al lector de las imágenes a la inestabilidad y a la dinámica de carácter fogoso e impetuoso de la acción colectiva. María Ángeles Sánchez en 2007, utiliza también un recurso transgresor sirviéndose de un encuadre desestabilizado que pone de manifiesto el ímpetu y el vértigo de los danzantes de *Anguiano*.

Las imágenes realizadas desde puntos de vista extraños y encuadres poco comunes transmiten una visión subjetiva que fuerza al espectador a observar la imagen de una forma preconcebida por parte del fotógrafo (Castelo, 2006 pág. 40). El uso de este tipo de estrategias por parte de los fotógrafos del patrimonio cultural inmaterial supone un desafío a la tradicional visión instantánea y objetiva, que rompe los esquemas tradicionales de ortodoxia que hemos visto han formado parte constante del material fotográfico analizado. Podemos hablar de este paso como un paso decisivo hacia la subjetivización de las imágenes de la cultura popular, y por lo tanto de sus miradas, ya que a través de los recursos que proporcionan las transgresiones a la ortodoxia estilística, los fotógrafos muestran un gran cambio de actitud cuyos antecedentes podemos encontrarlos en el ámbito del arte en la Alemania de posguerra⁴⁵ que tuvieron una gran influencia en España a través del grupo AFAL⁴⁶ a mediados de la década de los 50.

⁴⁵ En el ambiente existencialista de la posguerra alemana surge un movimiento llamado *Subjektive Fotografie* liderado por Otto Steinert. Se trataba de una protesta contra las corrientes fotográficas vigentes tras la segunda guerra mundial, dentro del fotoperiodismo y de la fotografía academicista, basadas en una forma estereotipada de planteamientos estéticos, y próximas a una imitación de los modelos pictóricos. Frente a ellas proponen una revalorización de los trabajos fotográficos vanguardistas de las décadas de 1920-1930 y un empleo más experimental de los recursos fotográficos y por tanto una mayor libertad creativa.

⁴⁶ He hablado del grupo AFAL y de la revista con la misma denominación en el capítulo dedicado al *Contexto y evolución de las imágenes del PCI en España, 1940-2010*.

Composiciones dinámicas

Acción, puntos de
vista inéditos y
encuadres
desacostumbrados



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares,
1984
Doménech López Alío, *Les Macés* en Berga



Luis Agromayor. *España en fiestas*. 1987



Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2002. Ángel Iglesias Calvo, *El entroido de Laza. Un teatro interactivo con 2000 años de historia*



María Ángeles Sánchez. *Fiestas con encanto*. El País-Aguilar, 2007

Atmósfera festiva y ruido fotográfico

Ruidos fotográficos Encontramos en la muestra una fotografía publicada en 1947 en la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, que transmite, de manera bastante ortodoxa, la atmósfera del ritual del paso del fuego en San Pedro Manrique. Sin embargo, a partir de los años 80, podemos observar cómo proliferan las imágenes fotográficas nocturnas referenciadas en fiestas de fuego. Esto es debido, por una parte, a un factor técnico caracterizado por el acceso a películas de mayor sensibilidad, y, por otro, a un uso cada vez menos normativo de la ortodoxia fotográfica tradicional. Los fotógrafos se han ido sirviendo cada vez más de las exposiciones largas para generar ruidos fotográficos o signos abstractos no analógicos, como recursos expresivos, para representar la luz de las atmósferas festivas protagonizadas fundamentalmente por el fuego. Aunque también podemos ver cómo se han servido de recursos similares, como acusados contraluces, para representar, a través de signos no analógicos, rituales festivos protagonizados por el agua, como en las fotografías de Laza, de Antón Torreiro Varela realizadas en el año 2001. Podemos observar cómo hay una tendencia, cada vez mayor, por parte de algunos productores de imágenes fotográficas, hacia la abstracción, que en algunos casos llega a ser total. Por ejemplo, en las fotografías de la *Patum de Berga*, publicadas en el Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular de 2004, realizadas por Jordi Plana Pei. Sabemos que las fotografías son de la festividad de la *Patum*, porque nos lo indica el título de la serie, pero no hay ningún signo reconocible en ellas que sea análogo al referente. La intención del fotógrafo es representar, a través únicamente de signos abstractos dinámicos de color, una atmósfera festiva de luz y de fuego. Es de vital importancia destacar asimismo, que para que este tipo de imágenes, con numerosos componentes abstractos, se vaya consolidando en el ámbito del patrimonio cultural inmaterial, tiene que haber un acostumbamiento, a su lectura y a su interpretación, por parte de los lectores de imágenes que en este caso son fundamentalmente los diferentes agentes involucrados en él (protagonistas de la cultura, antropólogos, agentes culturales, etc.). En este sentido son muy significativas las “ruidosas imágenes” de la *Patum de Berga* mostradas en la exposición de fotografía sobre patrimonio inmaterial organizada por el Sector de Cultura de la Unesco.

Atmósfera festiva y ruido fotográfico

Signos no
analógicos



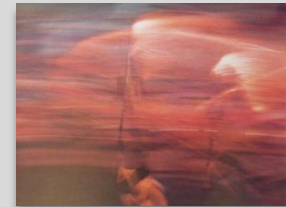
Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. Vol. Nº 3. 1947.
San Pedro Manrique (Soria)



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1985.
Doménech López Alio, *Les Guites*, Berga



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones
Populares, 1986
José Guzmán Escarre, *Patum de Berga*



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1986
José Guzmán Escarre, *Patum de Berga*

Atmósfera festiva y ruido fotográfico



Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, 1986
José Guzmán Escarre, *Patum de Berga*



Luis Agromayor. *España en fiestas*. 1987



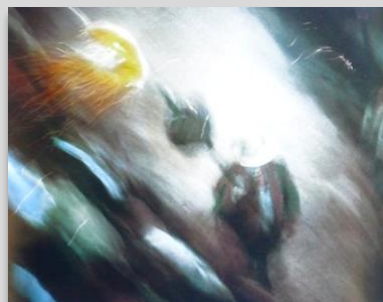
Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2001.
Xulio Villarino Aguilar, *El entroido más ancestral de Galicia, Laza, O Covelo y Oimbra*

Atmósfera festiva y ruido fotográfico

Ruidos
fotográficos



Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2001. Antón Torreiro Varela, *Xam Perdulario. Entroido de Laza*



Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2004
Jordi Plana Pei, *Patum. Berga (Barcelona)*

Atmósfera festiva y ruido fotográfico



María Ángeles Sánchez. *Fiestas con encanto*. 2007



Sector de cultura de la UNESCO
Fotografía de la Patum de Berga de la Exposición de fotografía
sobre patrimonio inmaterial, 2007-08



Fotografía perteneciente al diaporama de la página web de la UNESCO
dedicada a la Patum de Berga
<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00156>

V
CONCLUSIONES Y
PERSPECTIVAS FUTURAS DE
LAS IMÁGENES DEL
PATRIMONIO CULTURAL
INMATERIAL

Conclusiones finales y perspectivas futuras de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial

1.- La imagen, en el mundo predominantemente visual en el que vivimos, es una herramienta indispensable para la comprensión, la protección y la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial.

Durante estos años he podido constatar, a través de las tareas propias de la investigación, que las imágenes son herramientas de gran ayuda para profundizar en la comprensión de las manifestaciones culturales populares, que hemos convenido en llamar patrimonio cultural inmaterial. A través de la confección de estas páginas, he podido comprobar de primera mano cómo la imagen es realmente útil y efectiva para dar cuenta, a través de las formas visibles, del gran caudal de creatividad que se gesta sin descanso en el seno de las comunidades humanas y se manifiesta de acuerdo con los ciclos naturales. A pesar de que nuestras sociedades han avanzado a través de una escalera frenética de progreso, que nos ha ido alejando cada día más de nuestros propios ritmos internos, acordes con los ritmos de la evolución natural, la necesidad de expresión colectiva que

pervive en la memoria colectiva de los pueblos sigue emergiendo de manera recurrente, y recreándose una y otra vez. Estoy convencida, después de todo este tiempo de estudio, de que las imágenes pueden vehicular magníficamente las expresiones populares y jugar un papel esencial como saludables aliadas de su protección y salvaguardia.

Tras este periodo de consulta bibliográfica, análisis y reflexión, pero sobre todo de observación minuciosa e interpretación de imágenes de cultura popular, he sentido y he comprendido en primera persona, de forma mucho más profunda que antes de acometer este estudio, la vital importancia que tiene conocer y preservar estas manifestaciones que actualmente constituyen una de las facetas más frágiles y vulnerables de nuestra cultura. Estoy convencida de que las obras vivas de la cultura popular son elementos indispensables dentro de un modelo ecológico¹ de concebir el mundo que va mucho más allá de entenderlas y dejarlas espacio dentro de las sociedades complejas, como si

¹ En este sentido me posiciono a favor del **paradigma “ecológico”** que propone Fritjof Capra. Aunque el paradigma que postula Capra se basa en una *visión holística* del mundo, su *visión ecológica* me parece muy interesante porque va mucho más allá: “Una visión holística de, por ejemplo una bicicleta significa verla como un todo funcional y entender consecuentemente a interdependencia de sus partes. Una visión ecológica incluiría esto, pero añadiría la percepción de cómo la bicicleta se inserta en su entorno natural y social: de donde provienen sus materias primas, cómo se construyó, cómo su utilización afecta al entorno natural y a la comunidad en la que se usa, etc. Esta distinción entre “holístico” y “ecológico” es aún más importante cuando hablamos de sistemas vivos, para los que las conexiones con el entorno son mucho más vitales”. (Capra, 1998, pág. 28).

de meros elementos museísticos se tratara. La cultura popular viva forma parte del tejido y de los flujos sociales y naturales, y es fundamental para garantizar un equilibrio ecológico profundo a todos los niveles. Se trata de un equilibrio que no solo tenga en cuenta lo racional, evidente, sino que se haga cargo e incorpore en su seno, definitivamente, también lo no racional subyacente en los pueblos. El impulso, el entusiasmo, la pasión y la exaltación, así como la fe, la devoción, el recogimiento o el éxtasis, forman parte de la expresión emocional colectiva. La imagen, como buena herramienta expresiva, además de informativa, es un buen medio de representación de lo racional, pero también es un magnífico vehículo para plasmar aspectos que exceden lo meramente evidente y lógico. La propia idiosincrasia de la imagen la hace muy valiosa a la hora de abordar los aspectos visibles de las manifestaciones de la cultura popular, pero la hace asimismo tremendamente interesante para hacerse cargo de la representación gráfica de los inmateriales inherentes, manifiestos de forma simbólica a través de gestos, posturas, movimientos, acciones, ritmos, coreografías, objetos y relaciones con los ellos, disposiciones en el espacio, etc. La inmediatez de la imagen, junto con su natural capacidad de desenvolverse en los planos de lo simbólico hacen que sea especialmente adecuada para ser uno de los medios esenciales de conocimiento de las expresiones culturales de la vida popular. **Creo, como ha quedado plasmado en esta tesis, que sin lugar a dudas las imágenes de “las tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del**

espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional”², constituyen un material visual esencial para la comprensión de su gran valor, como integrantes del equilibrio social y natural (es decir, ecológico), para su conocimiento y estudio, así como para su protección y salvaguardia.

2.- Incorporar la imagen al conjunto de instrumentos cognitivos supone abordar el conocimiento científico del patrimonio cultural inmaterial sumando, a la dimensión lógica, la experiencia sensorial que otorga el pensar desde las formas visuales y el sentido común que emerge desde una sabiduría profunda, estrechamente ligada a lo simbólico.

Una de las características fundamentales que tiene la imagen es su extraordinaria cualidad como elemento detonante de un pensamiento analógico. La forma de proceder analógica hace que las imágenes sean particularmente efectivas a la hora de identificar y relacionar patrones comunes y pautas compartidas

² Fragmento del texto del portal de la UNESCO en el que explica ¿qué es patrimonio cultural inmaterial?
<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00002>

contenidas en las representaciones de las obras culturales insertas en sus contextos sociales e ideológicos, cómo he podido comprobar en la investigación. La analogía, además, es el procedimiento favorito de un conocimiento que tiene en cuenta la intuición y la dimensión sensible. Durante esta tesis he puesto de manifiesto cómo el uso científico de las imágenes interviene definitivamente en el desarrollo de un pensamiento integrador, que contempla el pensamiento racional, de carácter fundamentalmente lógico y verbal, junto a un pensamiento intuitivo y sensible, de carácter visual y simbólico³. Aunar los útiles de la palabra con los de las imágenes significa apostar por una comprensión de la vida cultural no meramente lineal y fragmentada, sino de integradora y holística.

Durante este estudio he ido experimentando de manera directa cómo el uso de las imágenes en la investigación científica exige desplegar un tipo de pensamiento lógico combinado con un tipo de pensamiento de carácter analógico. En la primera fase inicié la habitual búsqueda bibliográfica y lectura, y a la vez desarrollé una actividad paralela de exploración de imágenes, de

registro y de organización de las mismas. Pude comprobar, cómo la interacción posterior de los textos y de las imágenes encontradas, activó un tipo de proceder, no meramente lineal, que, a modo de mosaico, fue alcanzando mayores niveles de complejidad durante la fase de análisis e interpretación de las imágenes, así como en los resultados de la investigación. En ellos se pusieron en evidencia, a través de imágenes y de textos, los frutos de un tipo proceder intelectual sustentado en el razonamiento lógico, pero que utiliza la analogía como uno de los elementos fundamentales. Como se puede advertir, he basado principalmente el estudio de las series diacrónicas, construidas a base de la recopilación de imágenes en torno a obras concretas del patrimonio inmaterial y ordenadas cronológicamente, a partir de analogías, es decir, a partir de conjunciones y disyunciones, tanto de contenido como de forma. Los perfiles de la evolución temporal de las representaciones visuales de las obras culturales y, sobre todo, los resultados del análisis de las imágenes contenidas en las series han sido el fruto de la indagación en torno a la presencia y al comportamiento de patrones comunes. Con ello he puesto sobre la mesa que la incorporación sistemática de la imagen al proceder científico, mediante una metodología adecuada al objeto de estudio, no solo enriquece la investigación sino que colabora en el camino hacia un conocimiento científico de carácter integrador y holístico.

³ “El conocimiento intuitivo y el conocimiento racional son dos aspectos complementarios de la mente humana. El pensamiento racional es lineal, fijo y analítico. Pertenecce a la esfera del intelecto, cuya función es diferenciar, medir y catalogar, y por ello tiende a ser fragmentado. El conocimiento intuitivo, por otra parte se basa en la experiencia directa y no intelectual de la realidad que surge durante un estado expansivo de la conciencia, tiende a ser sintetizante y holístico” (Capra, 1996: 41).

3.- Las Ciencias Sociales y la Antropología deben afrontar un cambio epistemológico y utilizar de manera competente y habitual, junto a los textos, las imágenes del patrimonio inmaterial.

Tras la consulta de material académico de antropología dedicado al tema del patrimonio cultural inmaterial empecé a constatar de forma sistemática lo que ya había observado por cauces informales de conocimiento: la gran soberanía que ejerce el texto sobre la imagen en este campo. La imagen ha minusvalorada y relegada por la academia a los ámbitos del arte, del periodismo y de la publicidad, estando sin embargo paradójicamente cada vez más presente en nuestra vida cotidiana. Llevamos mucho tiempo siendo receptores de un imaginario cada vez más prolífico, del que actualmente además nos hemos convertido en productores incansables a través de la democratización de los cada vez más accesibles y versátiles dispositivos de captación y de difusión de imágenes. Esta investigación pretende ser una llamada de atención para que los agentes que configuran el panorama del patrimonio cultural inmaterial y la academia, no sigan pasando por alto la necesidad de atender de manera específica e incorporar adecuadamente esta potente herramienta de conocimiento. Hemos visto en estas páginas que no se trata de seguir ilustrando los estudios de la cultura popular, ni de ir haciendo más atractivos y ligeros los materiales de divulgación de las manifestaciones patrimoniales, se trata sin embargo de contribuir a un verdadero cambio

epistemológico que ponga sobre el tablero, al servicio del conocimiento, la gran capacidad humana creativa a través del uso de las herramientas de la imaginación junto a las herramientas de la razón, en pos de un diálogo basado en una profunda empatía con el otro, protagonista de la cultura popular. Se trata de hacer conscientes y de fomentar los flujos dialógicos de miradas entre los diferentes agentes del patrimonio inmaterial, poniendo en juego una auténtica concepción de interculturalidad. Para ello se hace necesario desvelar los hilos invisibles de interconexión entre los diferentes actores involucrados en la cultura popular, respetando sus papeles y contribuyendo a incrementarlos a través de las imágenes. Los antropólogos saben muy bien que en el ejercicio de mirar y conocer al otro, está implícito el mirarse y conocerse a uno mismo. En este sentido, las imágenes, como buenas superficies a las que mirar, son también buenos espejos en los que reconocerse en aspectos profundos de nuestra naturaleza humana. En la práctica de la empatía se teje el germen para concebir a un otro en el que descubrirse.

Durante todas estas páginas he venido defendiendo la necesidad del uso habitual y competente de la imagen como uno de los grandes retos que debe afrontar la academia dentro del ámbito de las ciencias sociales y, concretamente, del campo de la antropología, pero para ello es necesario procurar profundos cambios epistémicos. La antropología visual, como subdisciplina encargada principal de llevar a cabo este proceso, ha hecho ya un largo trayecto, pero tiene todavía un gran campo

de actuación desde su esencia transdisciplinar en la que confluyen, además de la antropología y la etnografía, la historia de la cultura, los estudios visuales y la comunicación. La antropología visual, además de seguir profundizando en su razón de ser y en sus planteamientos teóricos, ha de continuar explorando y exprimiendo las posibilidades comunicativas específicas de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial, tanto documentales como expresivas, funcionando como una verdadera fuente de la que emerjan modos de proceder en los que la imagen sea, junto a los textos, un herramienta habitual, perfectamente integrada en el quehacer científico.

4.- Solo a través de un conocimiento profundo de la idiosincrasia de la imagen podremos ser capaces de reconocer y soslayar sus grandes peligros: la instauración de estereotipos simplificadores y fragmentarios descontextualizados de las expresiones culturales populares.

Tanto las imágenes, como los textos, considerados como herramientas de conocimiento, tienen un carácter neutro, es decir, en sí mismos, ni unas, ni otros suponen ninguna amenaza o certeza. Como he podido ir plasmando en la investigación, es la concepción y el uso que se hace de ellos lo que puede

convertirlos en grandes aliados del saber o en grandes peligros para la comprensión de las expresiones culturales. Si, como he afirmado, el uso exclusivo de los textos conlleva la activación de un pensamiento meramente racional que puede dar origen a un conocimiento de carácter meramente lineal, idealizador y simplificador, el uso exclusivo y/o abuso indiscriminado y asistemático de las imágenes conduce a un conocimiento de carácter caótico que revele la cultura popular de manera parcial, superficial, fragmentada y estereotipada. En la búsqueda del camino medio está el equilibrio, por lo tanto, como vengo afirmando, es la combinación oportuna y/o la alternancia consecuente y sistemática de imágenes y de textos la que puede constituir una vía de aproximación a una comprensión más profunda de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial.

Es evidente que la imagen fotográfica, por su gran mimesis con lo visible, es la más expuesta de todas las formas de representación visual a ser considerada como documento certificador de los acontecimientos culturales de la vida popular. A pesar de que desde los últimos veinte años, prácticamente la gran mayoría de la población se ha convertido en productora de fotografías y se ha ido produciendo una educación forzada que ha desarrollado competencias visuales en la gente, en muchos ámbitos de la vida, la fotografía aún sigue en parte contaminada por la ilusión de veracidad sobre la que se gestó en pleno positivismo científico. He recorrido en la investigación diversos momentos históricos en los que ha quedado patente

que detrás de las fotografías subyace una manera concreta de ver y mostrar el mundo, determinada por la ideología imperante en cada momento y circunstancia y por la evolución técnica de los medios de producción. La fotografía es una construcción visual y un enunciado abierto a continuas interpretaciones, sin embargo, aún es concebida en muchas ocasiones como una ventana transparente al mundo de la cultura popular, lo cual hace considerar como certeras muchas miradas que en realidad son parciales y sesgadas. La máxima de “el libro lo escribe quien lo lee”, aplicada a la fotografía, nos da la idea de la importancia que tiene el lector al otorgar el sentido a las imágenes.

He podido mostrar entre los materiales visuales seleccionados para la investigación, cómo determinadas publicaciones de tipo divulgativo⁴ incorporan en sus páginas fotografías de celebraciones populares de carácter fragmentario y aisladas de los contextos en los que tienen lugar. Este tipo de fotografías, que se reproducen una y otra vez en materiales de parecido talante, tanto en papel, como en la red, contribuyen a crear imágenes estereotipadas y a transmitir una idea de las expresiones del patrimonio inmaterial superficial y simplista. Influyen de tal manera en el imaginario del foráneo y del turista, que es la búsqueda y la comprobación en la vida real del fragmento aislado del ritual representado en esa instantánea lo que la mayoría de las veces le mueve a acudir a la celebración como espectador. Como si de un juego de imágenes se tratara,

⁴ Guías turísticas sobre fiestas, ritos y costumbres, y libros divulgativos predominantemente visuales.

el objetivo es constatar en vivo la imagen fotográfica que representa el momento álgido, normalmente el más espectacular, que aparece en la guía turística o en el folleto divulgativo, haciendo totalmente opaca la complejidad y el significado real y profundo de las manifestaciones vivas.

Pero no es solo el ámbito de la divulgación en el que se publican este tipo de fotografías descontextualizadas, las he encontrado también en el ámbito de las revistas académicas de antropología⁵ y en algunos libros fotográficos⁶. Es bastante habitual que las escasas revistas académicas que contienen información gráfica se nutran de imágenes que, en la mayoría de los casos, funcionan como meras ilustraciones, lo cual las hace cumplir un papel accesorio respecto a los textos, dando una visión simplista y secundaria de las formas visibles de las manifestaciones culturales. Algunos libros fotográficos, por otro lado, muchas veces no componen un discurso visual articulado, sino que forman entre sí mosaicos constituidos por fotografías de momentos cruciales, representativos o anecdóticos de una gran diversidad de obras culturales, totalmente descontextualizados. El peligro reside en que todo ello puede forjar en el espectador un *paskwork* de imágenes folkloristas de gran vistosidad que no contribuye a otra cosa sino teñir de opacidad el sentido profundo de las expresiones culturales

⁵ En la mayor parte de las revistas académicas que he analizado aparecen fotografías aisladas meramente ilustrativas de los textos.

⁶ En los resultados del análisis he incluido un cuadro con las publicaciones realizadas con imágenes únicas de cada fiesta o ritual.

populares vivas. Y es que la fotografía, como les suele pasar a muchas herramientas, tiene un doble filo que hay que considerar siempre. Su eminentemente carácter seductor, puede hacerla funcionar como eficaz ocultadora de lo que supuestamente muestra. Continuando con el símil del bricolaje, la mejor manera de utilizar bien las herramientas y de controlar su lado peligroso, es familiarizarse con ellas, conocerlas a fondo y ejercitarse utilizándolas adecuadamente para los fines que consideremos oportunos. En lo que respecta a las fotografías del patrimonio inmaterial me parece que se hace imprescindible aplicar esta máxima y promover una inmersión intensa de carácter didáctico que contemple su naturaleza, sus buenos usos y sus funciones. Los agentes involucrados en el patrimonio cultural inmaterial, los investigadores, los antropólogos y etnógrafos, técnicos y gestores culturales y, sobre todo, los protagonistas de las expresiones culturales, pienso que deben familiarizarse y conocer a fondo las imágenes de la cultura popular para poder cultivar el potencial positivo que encierran y reconocer y superar su lado perjudicial.

Me detendré más adelante a considerar los espacios de negociación en los que pienso deben pactarse los criterios de representación visual de las obras populares vivas, pero antes me gustaría dejar clara la importancia que tiene el grado de conocimiento del lenguaje visual por parte de todos los agentes, pero muy especialmente de los protagonistas de la cultura popular, que son los que deben autorizarlas.

5.- La alfabetización visual de los distintos agentes involucrados en el terreno del patrimonio cultural inmaterial es una tarea ineludible en el contexto de predominio de la imagen que nos rodea.

A pesar de vivir en un mundo rodeado de imágenes, considero que queda mucho por aprender en cuanto a educación visual se refiere. Los cauces de aprendizaje han sido, para la gran mayoría de la población, fundamentalmente informales e impuestos por un desarrollo masivo y tremendamente rápido de una cultura que se ha vuelto eminentemente visual. De ello surge la pregunta: ¿la abundancia de información gráfica nos ayuda verdaderamente a entender mejor el mundo en el que vivimos y sus manifestaciones culturales, o por el contrario nos aleja de él encubriéndolo tras una capa ilusoria de formas y de colores?

Creo, como Lisón Arcal (1999, pág. 29), que estamos muy acostumbrados a ver fotografías, pero no lo estamos tanto a analizar con detalle y de forma sistemática ni su contenido, ni su significado. “Cuando vemos palabras utilizamos nuestro conocimiento de la gramática para interpretarlas y entenderlas. Cuando vemos fotografías no disponemos de reglas comparables que nos ayuden a leerlas” (Scherer, cit. Lisón Arcal 1999:29). Ante la masiva presencia de imágenes en el ámbito del patrimonio inmaterial me parece que se hace necesaria una labor formativa que contribuya a aglutinar y a poner orden en el disperso campo de las imágenes de la cultura popular, que

desarrolle competencias en el uso del lenguaje visual y que colabore en el desarrollo de criterios de selección de la información gráfica. Solamente a través de una educación visual sólida se puede garantizar que los distintos agentes involucrados en el patrimonio cultural inmaterial contribuyan a que el mapa de las imágenes de las expresiones culturales populares sea un mapa integrador, capaz de contextualizar y dar el sentido que les corresponde a cada una de las imágenes. Desde mi punto de vista, es fundamental que los diferentes agentes implicados en el patrimonio inmaterial se involucren en el desarrollo de programas formativos que incrementen sus conocimientos visuales en este ámbito, tanto si actúan como productores, distribuidores y/o lectores de imágenes. Para ello **es necesario llevar a cabo una labor de alfabetización visual específica que dé a conocer el contexto de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial, tanto históricas como actuales, y que a la vez desarrolle destrezas de lectura e interpretación y de producción de imágenes.**

6.- Es fundamental documentar visualmente el patrimonio inmaterial de una forma continuada que registre la evolución y los cambios, que no lo fosilice y no dé cuenta de él como algo estático y concluido, sino como un proceso creativo vivo y en continua evolución.

Dentro de esta labor pedagógica, es imprescindible transmitir la idea de que la documentación visual del patrimonio cultural inmaterial debe ser una tarea constante, que no lo fosilice y de cuenta de él como algo cerrado y acabado, ya que cada registro responde a un momento concreto de un proceso de creación, por muy largo y aparentemente invariable que éste aparente ser. Las imágenes de la cultura popular deben actuar como verdaderas aliadas de la creatividad popular y de la cultura viva, de las constantes y de las repeticiones, pero también han de hacer especial hincapié en los cambios y en las transformaciones. En este sentido, **se hace necesario poner en marcha programas de documentación visual que trabajen realizando series diacrónicas, teniendo presente que cada representación visual responde a un momento concreto, de tal manera que periódicamente vayan dando cuenta del movimiento y de las variaciones de las obras de la cultura para poder trazar una línea evolutiva de fluctuaciones y de cambios, que dará el pulso de la evolución de la capacidad creativa de la colectividad.**

7.- Todas las imágenes del patrimonio cultural inmaterial pertenecen al mismo sistema cultural de imágenes.

Como he defendido durante toda esta tesis, uno de los aspectos que me parece más importante tras profundizar en las imágenes de la cultura popular, es la necesidad de una concepción de estas como parte integrante del sistema de imágenes que constituye nuestra cultura visual. He hecho constar en la investigación, que la antropología visual no debe centrarse solo en las imágenes producidas dentro de su ámbito, sino que tiene que expandirse y trabajar desde la idea de que todas las representaciones visuales de la cultura popular pertenecen al mismo sistema cultural de imágenes y se relacionan unas con otras en él. **Igual que no podemos fragmentar la cultura material e inmaterial, no podemos entender las imágenes producidas en el ámbito de la antropología de manera fragmentaria, separadas del universo de imágenes en el que han sido creadas.** En este sentido, la historia de la imagen es de gran ayuda para contextualizar y entender las diferentes narrativas visuales. Asimismo, los trabajos visuales generados y distribuidos en otros ámbitos, como el fotoperiodismo o el arte se hacen también esenciales, tanto si son históricos como coetáneos.

Durante la investigación he podido comprobar cómo las imágenes del patrimonio cultural inmaterial permanecen en

diferentes circuitos que generalmente no tienen canales de interconexión entre sí. Después de constatar la escasez de imágenes del patrimonio inmaterial publicadas en el ámbito de la antropología, me acerqué a los ámbitos de la divulgación y difusión cultural, del fotoperiodismo y del arte⁷, bajo la premisa de que la imagen puede ser constantemente re-apropiada y reinterpretada, ya que en esencia es un enunciado abierto siempre a nuevas lecturas en diferentes momentos y contextos.

Esta investigación ha pretendido ser una contribución más, de las muchas necesarias, al conocimiento de las representaciones visuales de la cultura popular de nuestro país. Pero, sin duda, es necesario continuar explorando, acopiando, organizando, analizando y sacando conclusiones sobre las imágenes de nuestro patrimonio cultural inmaterial y seguir revelando trabajos inéditos e inexplorados procedentes de distintos ámbitos que nos sigan dando luz y abriendo pautas de acción para confeccionar las representaciones visuales futuras. Solamente conociendo en profundidad las imágenes y las formas de proceder de los agentes que las han producido y divulgado, seremos capaces de ir acometiendo nuevos proyectos que incorporen lo visual como parte integrante de los lenguajes comunicativos paralelamente y/o al lado de los textos. Solo

⁷ Cada uno de los ámbitos a los que me refiero se corresponde con un grupo de publicaciones analizadas en la investigación. En el ámbito de la antropología me refiero a las revistas académicas, en el del fotoperiodismo a trabajos magistrales de fotógrafos publicados en revistas, en el divulgativo a guías de fiestas y rituales, y en el del arte a trabajos de fotógrafos que han sido puestos en valor artístico mediante libros de autor fundamentalmente.

partiendo de este conocimiento profundo y siendo conscientes de nuestros objetivos podremos abrir el espacio que se merece a la imagen como parte del quehacer epistemológico en torno al patrimonio inmaterial.

8.- Tanto las imágenes adscritas a la ciencia, como las que lo están al arte conforman un conjunto diverso de propuestas visuales cuyo reto es rebasar definitivamente los límites que ha impuesto tradicionalmente la supuesta transparencia de la fotografía para convertirse en agentes activos de conocimiento.

Como afirma Clifford (2001, pág. 150) “los límites del arte y la ciencia (especialmente las ciencias humanas) son ideológicos y móviles, y la historia intelectual misma está entrampada en estos desplazamientos. Sus géneros no permanecen firmemente anclados”. Creo como él que ningún campo de las investigaciones sociales o artísticas puede seguir siendo indiferente a las influencias o provocaciones que vienen más allá de sus límites disciplinarios. Sin embargo, he ido comprobando durante todo el estudio cómo en el campo de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial **se produce una escisión, entre las imágenes adscritas a la ciencia y las adscritas al arte**, que considero necesario someter a revisión. Salvo excepciones,

sobre todo desde la antropología visual⁸, las imágenes consideradas como artísticas permanecen en los circuitos que les son propios sin que se explote, desde la mirada científica, el potencial que tienen como elementos de sugerencia y como propuestas alternativas a los modos tradicionales de mirar, que muchas veces caen en la redundancia y no son capaces de aportar matices, ni aspectos inéditos o recónditos de las manifestaciones culturales de la vida popular. Hemos visto en estas páginas que muchas de las imágenes procedentes del ámbito de la ciencia tienen un carácter meramente informativo funcional. Estoy de acuerdo con Edwards, en que la transparencia y la insistencia analógica de la fotografía, ha sido determinante para su casi inadvertida contribución a los discursos científicos dominantes (2006, pág. 261).

La función didáctica de la fotografía en el campo del patrimonio inmaterial entiendo que es esencial. Pero no creo que las únicas imágenes que cumplen una función didáctica en este campo sean las que ha considerado tradicionalmente la ciencia por su

⁸ Entre otros casos analizados en esta tesis, son de resaltar los *ensayos fotográficos* de la revista *Fundamentos de Antropología*. Su carácter eminentemente transdisciplinar hace que desaparezcan las fronteras entre lo etnográfico y lo artístico. La revista *Imago Crítica* dedica parte de la publicación al ámbito de la antropología visual. *El Certamen de fotografías sobre cultura popular* del Ministerio de Cultura es un buen espacio de encuentro para la imagen científico-artística. También publicaciones como *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*, publicada por el CSIC, son una muestra de la superación de fronteras disciplinarias entre el arte y la ciencia el ámbito de la imagen.

realismo y su carácter meramente informativo. **Creo que en la diversidad y en la buena integración de la pluralidad de propuestas gráficas de la cultura popular está la clave para que la imagen transgreda y traspase sus límites tradicionales y se convierta en un agente activo de conocimiento.**

En el ámbito científico, he recorrido durante el estudio procedimientos que creo son muy interesantes para abordar con rigor y detalle el conocimiento de las manifestaciones culturales. **Generalmente la ciencia tiende a reducir el nivel connotativo de la imagen para aportar información detallada y precisa sobre elementos esenciales de las obras culturales con fines didácticos.** Es el caso de muchos de los dibujos y fotografías de las publicaciones de antropología como la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, de *Etnografía Española* y de *Narria*. En este sentido, me he detenido también en el método *grapho* que propone Albert Piette, que lleva al extremo la eliminación de los rasgos connotativos de las imágenes, a través del trazado de perfiles sobre fotografías. Este método es muy viable para ser aplicado con las tecnologías digitales que hacen posible y sencilla la vectorialización de las imágenes, lo que me parece una alternativa muy interesante para el estudio pormenorizado de secuencias, escenas concretas, etc. de las obras culturales. Sin embargo, creo que este tipo de procedimientos, si bien resultan muy eficaces para estudios e investigaciones muy concretas, no creo que deban estar reñidos, sino hacerse complementarios de otras propuestas procedimentales en las que se desdibujan las fronteras de la

ciencia y el arte. Si los aislamos, cometeríamos el error de seguir formando en un territorio riguroso, pero plano, despojado de la creatividad y de la profundidad que requieren las obras de la cultura popular.

Clifford utilizó un procedimiento propio precisamente del ámbito del arte para definir una manera de hacer etnografía que pienso viene muy a colación, ya que sintoniza con algunas propuestas gráficas de esta investigación: la etnografía como collage. Este tipo de práctica deja manifiestos los procedimientos constructivistas del conocimiento. El collage etnográfico⁹ es un montaje que contiene voces distintas a la del etnógrafo, así como ejemplos de evidencias encontradas, datos no totalmente integrados dentro de la interpretación que gobierna el trabajo. “Escribir etnografías con el modelo del collage sería evitar el retrato de culturas como totalidades orgánicas o como mundos unificados, realistas, sujetos a un discurso explicativo continuo” (Clifford, 2001, pág. 179). Extrapolando estas maneras de proceder al campo que nos ocupa de las imágenes de la cultura popular, me parece que es posible valorar y abrir el espacio que considero que merecen a muchas de las miradas artísticas que han sido calificadas de demasiado parciales y libres, y tachadas de actuar con poca o ninguna sistemática. Pienso que las imágenes artísticas,

⁹ El etnógrafo Michel Leiris, a través de este tipo de prácticas etnográficas buscó una forma satisfactoria de -recolectar y exhibir- una existencia desarrollando una poética de incompletitud y proceso, y dejando espacio para lo extraño (Clifford, 2001, pág. 209).

despojadas del estatus de transparencia, dejan en evidencia las estrategias y los signos visuales que las conforman, convirtiéndose en territorios muy válidos e interesantes de construcción de conocimiento. Considero que muchas de las imágenes del ámbito artístico, interpretadas en espacios apropiados desde miradas alfabetizadas, teniendo en cuenta sus contextos de producción, puestas en relación y situadas correctamente dentro del imaginario general de las imágenes de la cultura popular, son infinitamente valiosas y enriquecedoras a la hora de comprender más a fondo nuestro patrimonio inmaterial. La mirada artística aporta sensibilidad y creatividad al imaginario colectivo de la cultura popular, ingredientes imprescindibles para adentrarse en las obras culturales de la vida popular, que no son sino la manifestación artística colectiva suprema en estado de efervescencia. La mirada artística, mediante el exceso de subjetividad, puede garantizar una suerte de objetividad: paradójicamente, la de un imaginario personal (Clifford, 2001, pág. 205).

Por otra parte, me parece importante tener en cuenta **que es el circuito de publicación el que determina en última instancia el campo de adscripción de las imágenes a un ámbito o a otro, porque las imágenes no son en sí artísticas o periodísticas, antropológicas, etc., pues todas tienen componentes expresivos e informativos, en mayor o menor medida.** Además, muchos de los trabajos visuales estudiados en estas páginas¹⁰, adscritos a

¹⁰ Durante la investigación he ido haciendo valoraciones positivas sobre muchos trabajos visuales fotográficos de autor, publicados en forma de libros,

circuitos artísticos, creo que deben concebirse como referencias, y que merecen una re-lectura desde el ámbito de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial ya que abordan los temas con rigor y profundidad, y son buenos ejemplos de competencia en la construcción y articulación de textos visuales. Insisto en que el carácter exploratorio y experimentador de las propuestas artísticas creo que constituye un valioso motor de impulso creativo hacia nuevas formas de representar visualmente la cultura popular.

Creo asimismo que no hay que olvidar en ningún momento, que **la historia de las imágenes de nuestra cultura visual se nutre esencialmente de las imágenes del ámbito del arte.** Aunque en la actualidad, los historiadores de la cultura y los estudios visuales van incorporando imágenes de ámbitos más amplios de los que ha contemplado tradicionalmente la historia del arte¹¹, los referentes principales configuradores del lenguaje visual son artísticos. **Ha quedado patente en este estudio que las diversas narrativas, de carácter sistemático o expresivo, se han forjado en el terreno del arte y han influido y seguirán influyendo directamente en las narrativas actuales, sean del ámbito que sean.** En este sentido, quiero insistir en la idea de la necesidad

caracterizados por conformar series de imágenes muy coherentes y bien construidas.

¹¹ Actualmente los historiadores de la cultura están incorporando imágenes del ámbito privado a sus estudios. Asimismo, los estudios visuales han ampliado el espectro de las imágenes atendiendo a representaciones gráficas de todo tipo y consideración.

de concebir un mapa que dé cabida e integre las imágenes del patrimonio inmaterial, y no las disgregue en compartimentos estancos que soslayan su carácter sistémico.

9.- Para valorar y analizar las imágenes del patrimonio cultural inmaterial es imprescindible conocer en profundidad las diferentes narrativas sobre las que históricamente se han ido construyendo los enunciados visuales referenciados en la cultura popular.

A través de esta tesis he realizado un recorrido por una selección de imágenes del patrimonio inmaterial, de manera específica, desde 1940 hasta 2010. La necesaria labor de contextualización de todo este material gráfico respecto al universo general de las imágenes me transportó al origen de las representaciones visuales realizadas por el hombre en los abrigos prehistóricos en las que ya recreaba momentos de la vida cotidiana: danzas y rituales, escenas de ganadería, etc. Tras un viaje panorámico por las principales imágenes históricas de nuestra cultura representadoras de los diversos aspectos de la cultura popular, me acerque a las representaciones visuales anteriores a 1940 en España. Todo este mapa gráfico, conformado por imágenes de distintas naturalezas –pintura, dibujo, grabado y fotografía-, me desveló el origen y la

trayectoria de maneras diversas de narrar visualmente la vida popular que considero se pueden agrupar en dos grandes modos narrativos de proceder. Por una parte un grupo de formas de narrar de talante sistemático, entre las que son destacables las costumbristas, las pintoresquistas y las tipológicas. Sus características fundamentales residen en el uso de un lenguaje visual que toma los datos de la realidad pero que la despoja de todo lo que puede suponer incomodidad, proponiendo una visión amable y conformista a través de la selección de temas cotidianos fácilmente reconocibles por el espectador. Sus escenas son mistificaciones y están construidas desde una supuesta objetividad que enmascara los aspectos históricos contextualizadores de la realidad, convirtiendo las partes en un todo idealizado.

El segundo grupo de formas de narrar tiene un talante expresivo. Dentro de él se encuentran las representaciones grotescas, surrealistas y de carácter vanguardista. Todas estas narrativas comparten un lenguaje visual en el que la mirada hacia las escenas de la vida popular se hace presente a través de la crítica, de la ironía o de puntos de vista inéditos o no habituales. Tanto los aspectos amables de la vida popular, como las tensiones sociales, las contradicciones y otras cuestiones más incómodas y negativas, tienen cabida a través de maneras concretas de ver y tomar postura hacia las manifestaciones de la vida popular dentro de sus contextos.

Aunque no siempre se dan en estado puro, cada una de estas narrativas aporta una serie de particularidades al discurso visual, cuyos códigos me parecen imprescindibles de conocer y manejar, tanto para descifrar los rasgos implícitos en muchas imágenes, como para producir nuevos discursos visuales con una intención y con un sentido concreto.

Como he señalado, las narrativas de talante sistemático, como las costumbristas y las pintoresquistas, han sido empleadas desde el romanticismo para mostrar una cultura popular idealizada y nostálgica, aislada de la vorágine del progreso y de muchas de las adversidades amenazadoras de la vida rural de la historia. Las imágenes de la cultura popular que circulaban durante el franquismo y que fueron apropiadas audazmente de las formas de representación características de la visión neorromántica nostálgica imperante en la generación del 98, son un ejemplo de ello. El franquismo acaparó estas narrativas idealizadoras con el fin de ocultar la cruda realidad política, social y económica que sufría el país durante la posguerra. Muchos años después, y tras toda una evolución exponencial en todos los ámbitos: político, económico, social y tecnológica, me pregunto: **¿no circulan actualmente también estas narrativas costumbristas, de tipo idealizador por el ámbito divulgativo del turismo?** Salvando las distancias técnicas, que hacen que las imágenes actuales tengan en muchos casos la particularidad añadida de ser **hiperreales y más espectaculares que sus antecesoras, el mercado del turismo, gobernado por una dictadura económica capitalista, se sirve de los recursos narrativos costumbristas y pintoresquistas**

para difundir una imagen folklorista de la cultura popular que sea consumible. La ocultación está clara, la imagen se superpone a una realidad muy diferente a la que muestra. Una realidad delicada y vulnerable, como he señalado, que reclama ser considerada en su profundidad y complejidad y no como un objeto vistoso más a consumir. **Además de las guías turísticas y otras publicaciones de carácter divulgativo analizadas en este estudio, miles de páginas web de institucionales y privadas anuncian fiestas y rituales a través de este tipo de fotografías, muchas de ellas atractivas y tremendamente seductoras, como si de objetos publicitarios se tratara.** La dificultad de fondo estriba en cómo instituir pautas de comportamiento respecto al uso de las imágenes en una concepción de turismo cultural y de desarrollo sostenibles, dentro del modelo ecológico al que me he referido anteriormente. **En este marco la imagen creo que debe convertirse en un vehículo didáctico que contribuya a elevar el nivel de comprensión, así como de consideración de la necesidad de conservación de las obras culturales por parte de los públicos y no en un mero reclamo turístico.** Para poder desarrollar acciones en este sentido me parece que sería necesario estudiar de forma específica las narrativas de esta clase de imágenes mediante un estudio en profundidad que, aunque excede el ámbito de esta tesis, me parece importante señalar.

La tipología, es otra de las formas narrativas de la imagen que proviene también de esa visión mistificada, costumbrista, de la vida rural que comenzó a darse en el romanticismo. En esta forma de narrar, los personajes y los objetos se convierten en

tipos y adquieren el carácter definitorio de toda la sociedad. El tipo representa lo universal por medio de lo concreto, por lo que es muy útil para catalogar, clasificar y establecer comparativas. Encontramos este tipo de proceder sistemático en el trabajo de carácter documental artístico de Ortiz Echagüe y en imágenes de antecesores a él, como los murales de la Hispanic Society del pintor Sorolla o los álbumes fotográficos de tipos, de fotógrafos pioneros como Laurent. En el ámbito de la antropología, he hallado imágenes tipológicas en muchas páginas de las revistas académicas¹² y en algunos catálogos¹³. Es muy habitual la catalogación a partir de imágenes de personajes protagonistas de los rituales dotados de sus atrezos, así como de objetos exentos característicos de la cultura popular mostrados de manera pormenorizada. Creo que la ventaja de esta forma de narrar es que al presentar los objetos aislados de sus contextos provisionalmente permite estudiarlos detenidamente, valorarlos y compararlos en sí mismos y respecto a otros similares o dispares. El peligro estriba en que esta descontextualización se perciba como permanente y se pierda el nexo del objeto respecto a los demás elementos que

¹² En los primeros números de la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* aparecen dibujos y fotografías que utilizan la tipología como narrativa. La *Revista Narria y Etnografía Española* también publican muchas imágenes tipológicas con fines didácticos.

¹³ El catálogo de la *Máscara Ibérica* es un buen ejemplo en el que a través de fotografías tipológicas de cada personaje con el atrezzo correspondiente, se catalogan las máscaras. Paralelamente se publican fotografías de diversos momentos de los rituales integrados en el contexto espacial. También aparecen mapas en los que situar geográficamente cada celebración.

configuran la obra cultural. El resultado sería una visión parcial y fragmentaria de los objetos que se mostrarían fosilizados. Sin embargo, las series tipológicas, ya sean sincrónicas y diacrónicas, los mosaicos de imágenes construidas a partir de una mirada sistemática, etc., concebidas y ejecutadas adecuadamente, pienso que pueden tener un extraordinario valor en el ámbito de las imágenes del patrimonio inmaterial, como lugares para la reflexión y el estudio.

En el otro bloque de formas de narrar, que he considerado tienen en común un talante expresivo, hallamos representaciones grotescas, surrealistas y de carácter vanguardista. **He encontrado la mayoría de imágenes de este tipo en el ámbito del arte y del fotoperiodismo**, pero también entre fotografías publicadas en el Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular del Ministerio de Cultura, que como ya he comentado supone una importante apertura institucional hacia la expresividad de la imagen. Los ecos de la miradas de los más influyentes artistas expresionistas de la historia se hacen notar en muchos de los rasgos estilísticos de las fotografías que he analizado. Los que se sirven de ellas son autores interesados en mostrar aspectos inéditos de la vida popular desde ángulos insólitos que configuran un espectro de imágenes que son verdaderas invitaciones al diálogo de significados.

Las narrativas grotescas resultan de las imágenes grotescas de la cultura popular que hacen referencia a la vida material y corporal. La imagen grotesca, es descrita por Bajtin (2003) como

exagerada e hipertrofiada, ambivalente y contradictoria. Durante la investigación he realizado un recorrido a través de muchos ejemplos de obras maestras de la historia visual enraizadas en el grotesco de artistas como El Bosco, Brueghel, Ensor, Nolde, Goya, Solana o Zuloaga, entre otros. Considero que los recursos narrativos del grotesco utilizados por estos artistas son referencias esenciales a la hora de representar e interpretar visualmente aspectos de las expresiones culturales contrapuestas al punto de vista estético clásico, como son lo deforme, lo monstruoso, lo horrible, etc. Captar las ambivalencias y las contradicciones que emergen de muchas expresiones inmateriales de la cultura con la densidad necesaria no es posible si no es a través de formas de narrar expresivas capaces de sintonizar bien con estos aspectos.

En este sentido, extrayendo algunos trabajos visuales significativos del periodo analizado resaltaré los excelentes trabajos de Ricard Terré y de Fernando Herráez, cuyas instantáneas captan con gran intensidad rasgos contrapuestos de la vida y de la muerte. Los trabajos del fotógrafo Cristóbal Hara incorporan magistralmente, desde mi punto de vista, imágenes grotescas que retratan el enfrentamiento entre contrarios. La infancia y la vejez, la muerte y la vida, resuenan en *Vanitas*. En *An Imaginary Spaniard*, Hara desnuda la fealdad y la belleza que comparten los pueblos de España. También las fotografías de *Autobiography* destilan realismo grotesco a través de la representación parodiada de la parte inferior del cuerpo, del vientre y de los órganos genitales.

Para adentrarme en la formas de narrar de carácter surrealista, considero muy interesante partir de algunas definiciones que hace Clifford en el texto *Surrealismo etnográfico*¹⁴, en el que profundiza sobre la proximidad en la que se desarrollaron la etnografía y el surrealismo durante las décadas de 1920 y 1930. Para Clifford el término surrealismo circunscribe “una estética que valora los fragmentos, curiosas colecciones, yuxtaposiciones inesperadas, que actúa para provocar la manifestación de realidades extraordinarias extraídas de los dominios de lo erótico, lo exótico y lo inconsciente” (2001, pág. 150). Clifford define la práctica etnográfica surrealista que ataca lo familiar, provocando la irrupción de la alteridad, lo inesperado y la contrasta con el humanismo antropológico que empieza con lo diferente y lo vuelve comprensible al denominar, clasificar, describir e interpretar. Estableciendo una correspondencia con la etnografía surrealista y la narrativa visual surrealista de talante expresivo, y con el humanismo antropológico y las formas de narrar de carácter sistemático, afirmo como Clifford que “ambas son elementos dentro de un proceso complejo que genera significados culturales generales, definiciones del sujeto y del otro. Este proceso –un permanente juego irónico de similitud y diferencia, lo familiar y lo extraño, el aquí y el allá– es característico de la modernidad global” (Clifford, 2001, pág. 179). Ninguna estas etnografías, como ninguna de estas narrativas, son excluyentes sino que se complementan.

¹⁴ El capítulo de dedicado al *Surrealismo etnográfico* en *Dilemas de la Cultura* (Clifford, 2001).

Las narrativas de carácter surrealista están contenidas en muchas de las imágenes de autor incluidas en la investigación. Algunos ejemplos relevantes en este sentido, son el fotógrafo Koldo Chamorro, quien, a través de su trabajo *Santo Cristo Ibérico*, manifiesta su interés por los símbolos de la vida cotidiana poniendo de manifiesto las contradicciones de una sociedad moderna y laica que convive con los ritos atávicos del pasado. Una buena parte de las fotografías de *España Oculta* de Cristina García Rodero hace evidentes las paradojas entre lo espiritual y lo puramente terrenal. Xurxo Lobato, se adentra también en las tensiones que produce la modernidad en la vida rural a través de imágenes que muestran el tránsito mediante un sentimiento de *extrañamiento* frente a lo cotidiano, un proceder muy característico de los artistas surrealistas.

Las narrativas de carácter vanguardista tienen su origen en la fotografía moderna que se denominó *nueva visión*. Este tipo de imagen fotográfica se caracterizó por la toma limpia y precisa, los contrastes, los primeros planos, los puntos de vista extremados, la fragmentación, la descontextualización y el aislamiento de los aspectos más inéditos para producir extrañamiento. Como apunta Fernández (2006, pág. 178), la fotografía moderna, al cambiar la mirada, amplió la experiencia y renovó tanto el motivo fotografiado como al espectador que lo contemplaba. En esta investigación me he detenido en las fotografías de espectadores de las Misiones Pedagógicas, que son el mejor antecedente en España de este tipo de imágenes. En ellas, los fragmentos descontextualizados dejaron de ser documentos y de tener

significación causal para convertirse en imágenes portadoras de significados, como la atención, la curiosidad, la sorpresa, la alegría (Fernández, 2006 pág. 178). Hasta la década de los 50 del siglo XX, no vuelven a surgir en nuestro país fotografías de carácter vanguardista. Entre otros casos, me he detenido en cómo el americano Eugene Smith construyó su magistral ensayo fotográfico del pueblo de Deleitosa a partir de imágenes rotundas y precisas, propias un lenguaje visual eminentemente moderno. Con ellas Smith consiguió sacar a la luz el subdesarrollo y la pobreza de la España de la posguerra, y transmitirlo al panorama internacional por encima de la visión folklorista oficial que imperaba en el régimen. Hemos visto también cómo los fotógrafos españoles de las agrupaciones de Cataluña y de Madrid se rebelaron ante estas narrativas costumbristas y recogieron el testigo sobre el calificativo de “nueva vanguardia”, con sus innovadoras instantáneas inspiradas en el neorrealismo italiano. Lo mismo ocurrió con el grupo AFAL en el sur del país. Podría detenerme en más ejemplos en los que he abundado durante el estudio, pero me parece que estos son suficientemente como para valorar la pertinencia de las narrativas de carácter vanguardista para representar visualmente la cultura popular. De acuerdo totalmente con Edwards (2006, pág. 264), **creo que los estilos reflexivos o experimentales otorgan poder a los espectadores, dejándoles espacios para negociar los significados de manera dialógica e interactiva.** A través de este tipo de representaciones visuales la fragmentación, la ambigüedad, la dislocación y la incertidumbre pueden volverse

del revés para abrir un espacio que sitúe al creador y al espectador en la construcción de conocimiento.

Considero finalmente que **otro de los grandes valores que aportan muchas de estas narrativas es que contribuyen al cuestionamiento y a la ruptura con los estereotipos visuales**, cosa que me parece crucial a la hora de ofrecer un espacio representativo visual rico, lleno de matices e interactivo procedente de voces diversas.

10.- La empatía y la inmersión de los productores de imágenes en los códigos propios de los rituales, provocan que los códigos estéticos que rigen las imágenes de las celebraciones religiosas suelen ser más ortodoxos que los que rigen las imágenes de rituales profanos.

En los resultados del análisis de las series diacrónicas de imágenes confeccionadas en torno a distintos rituales y actos festivos del ciclo anual, profanos y religiosos, he encontrado muchos patrones y pautas comunes en las estrategias visuales contenidas en las imágenes. He podido observar cómo **es muy habitual que las celebraciones religiosas, como las procesiones, estén representadas desde códigos estéticos más clásicos**, mientras que los rituales y las fiestas profanas suelen estar

representadas mediante mayores licencias expresivas. Esto me sugiere que subyace una estrecha correspondencia entre la formalidad de las celebraciones religiosas y sus reglas instauradas, y el comportamiento estilístico más tradicional de los fotógrafos. Igual ocurre en las fiestas profanas, en las que el carácter abierto y creativo de las mismas se corresponde con un comportamiento estilístico de los fotógrafos mucho menos subordinado a los códigos normativos tradicionales del lenguaje fotográfico. Parece como si las distintas atmósferas de las expresiones populares intervinieran directamente en la adopción de las estrategias comunicativas visuales de los productores de imágenes. Me pregunto si esto es fruto de que en las fiestas cómo el carnaval quedan desdibujadas las distinciones entre los actores y los espectadores. “Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que el carnaval. Es imposible escapar porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta solo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad” (Bajtin, 2003, pág. 13).

Por lo que he podido analizar en esta investigación, pero también por mi experiencia como fotógrafa, creo que el fotógrafo no está separado nunca de lo que fotografía, sino que forma parte de ello participando del engranaje de lo que acontece. El carácter de índice, de huella lumínica de la escena que registra, hace que la fotografía requiera una necesaria presencia del fotógrafo ante la realidad que otras

representaciones icónicas no precisan. Esta presencia es al mismo tiempo vivencia, más o menos profunda, de la atmósfera cultural, dependiendo de la personalidad del fotógrafo y de la intensidad con la que aborde sus empresas fotográficas y la vida en general. Por otra parte, el proceso de toma de la fotografía es simbólicamente distanciador (Lisón Arcal J. C., 2005, pág. 27). Esta “paradoja fotográfica”, de estar dentro y, a la vez, ser observador del acontecimiento, sitúa al fotógrafo en un lugar ambiguo similar al del antropólogo ante su objeto de estudio, entre la distancia que da la perspectiva y la experiencia directa que dan la inmersión y la empatía. Desde este enclave particular pienso que se producen sinergias muy interesantes entre las celebraciones y las formas de representación fotográfica que afectan directamente a los modos de abordar estilísticamente los trabajos visuales.

Tanto el carnaval como muchas las fiestas profanas se caracterizan por “una reglamentación del desorden que es tan ordenada como el orden mismo” (Caro Baroja, 1985, pág. 295). En este caos ordenado los ritmos se toman rápidos, la velocidad de los acontecimientos se dispara, el desarrollo abierto del propio rito y la improvisación hacen que las situaciones sean poco previsibles, por lo que los fotógrafos, dotados de cámaras cada vez más sofisticadas y versátiles durante la última década, abordan estas situaciones, sirviéndose de recursos estilísticos no normativos (Castelo, 2006), e incorporando a los signos analógicos que configuran las escenas, signos abstractos o ruidos fotográficos, específicos del lenguaje visual (Costa, 1978).

Imágenes cinéticas en las que se registra el movimiento a través de barridos, estelas abstractas, encuadres no habituales, puntos de vista inéditos, etc., empiezan a proliferar sobre los encuadres clásicos y las tomas estáticas formadas por signos analógicos. La expresividad se sitúa por encima, en muchos casos, de los aspectos informativos de la imagen, llegando en algunos casos hasta la total abstracción, en escenas nocturnas y/o en las que elementos como el fuego o el agua juegan a favor del movimiento, de la luz, del color, etc. La emoción y la pulsión colectiva se captan visualmente a través de fotografías que representan fundamentalmente atmósferas densas.

En las celebraciones religiosas, sin embargo, “la estructura misma de la procesión ya impide al espectador acceder a un estado similar al de la masa, reteniéndolo en muchos grados de observación al mismo tiempo; cualquier equiparación o igualamiento entre los participantes quedan excluidos” (Canetti, 2002, pág. 193). En estos contextos rituales, los fotógrafos, como el resto de los espectadores, deben incorporarse al orden establecido y supeditados a no transgredir ese orden se mueven, como decía Canetti, en “un lento empujar”, a un ritmo de lentitud y de calma. Y es ese movimiento rítmico pausado el que subyace en su trabajo fotográfico, en el que prima sobre todo captar la perspectiva del orden y la distancia interpersonal, sobre la que está establecida la jerarquía. Es muy significativo cómo en fotografías de diferentes autores y de distintas épocas, se repiten los planos generales oblicuos, los laterales y los frontales, en aras de captar esa alineación pautada e

inquebrantable de los actores. Considero también que muchas fotografías de procesiones están influidas por la gran tradición iconográfica religiosa. En muchas de ellas, los encuadres evitan captar al público aislando a la comitiva y situándola en un espacio intemporal entre lo celestial y lo terrenal. Contrapicados y picados de cámara se encargan respectivamente de otorgar un carácter espiritual a la imagen o, por el contrario, de reflejar actos de contrición y penitencia. Las siluetas de las comitivas fotografiadas a contraluz son otra de las maneras de fotografiar las procesiones que se repite con asiduidad en la muestra. Los fuertes contrastes de tonalidades recortan los perfiles de las procesiones cargadas de simbología sobre los horizontes, otorgando un dramatismo a las escenas que nos habla del carácter espiritual y místico que envuelve al rito y al fotógrafo que lo capta.

En muchas fotografías de escenas religiosas los fotógrafos muestran un interés específico por el rostro. Conectan con las emociones de los actores, a través de primeros planos del rostro que se centran en muchos casos en un tipo de mirada de carácter psicológico enfocada hacia el infinito que transmite un hondo sentimiento de trascendencia. En las fotografías de celebraciones profanas, los cuerpos interesan a los fotógrafos más que los rostros, ya que en ellas se diluye el sentimiento de individualidad en una amalgama de semejantes. En su lugar aparece la máscara que confiere un carácter sobrenatural y extrahumano al cuerpo que la porta.

Aunque existan estas diferencias entre las maneras de representar los diferentes rituales, las líneas no son totalmente nítidas y, considero que en general, hay una tendencia hacia la subjetivización de las imágenes de la cultura popular a través del uso de puntos de vista extraños o encuadres no acostumbrados que rompe con la visión objetiva y ortodoxa tradicional de las imágenes. Teniendo en cuenta que esta manera de representar induce al espectador a pensar y descifrar lo que ve incorporando su experiencia en la lectura, considero que una gran parte de las fotografías de la cultura popular del periodo que he analizado pasan paulatinamente de ser registros ortodoxos con vocación de transparencia, a convertirse en espacios comunicativos abiertos sobre los que pensar y entablar diálogos.

11.- Es esencial y perentorio abrir un espacio específico de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial, de carácter constructivo, crítico y dialógico, categorizadas desde la mirada experta.

Son muchas las exposiciones y las publicaciones de imágenes de la cultura popular que, desde el punto de vista fotográfico y artístico, tienen grandes cualidades y una calidad innegable en muchos aspectos. Sin embargo, desde el ámbito que nos ocupa, que recuerdo que en primera instancia es el de

profundizar en conocimiento de la cultura popular a través de las imágenes, considero requieren de nuevas lecturas en un espacio de apropiación específico. Desde el ámbito de las imágenes del patrimonio inmaterial, muchas de las fotografías etnográficas que forman parte de muchas exposiciones y publicaciones que he recorrido en esta tesis, pienso que constituyen mosaicos panorámicos de muchísimo interés para trabajar con ellas con metodologías adecuadas, en función de los objetivos concretos del ámbito del conocimiento, la conservación y la salvaguardia de las obras del patrimonio inmaterial. Considero que, tal y como se suelen presentar en las exposiciones y en los libros fotográficos, estas fotografías constituyen un material en bruto con el que trabajar desde un espacio definido de las imágenes del patrimonio inmaterial. Pertenecen a un contexto histórico e ideológico determinado del que es necesario partir y están confeccionadas con un lenguaje visual cuyas estrategias es necesario desvelar y tener presentes. Me parece que no podemos pretender, como muchas veces pretendemos desde distintas estancias, que en los espacios y en los circuitos propios del arte, o en los del fotoperiodismo o la divulgación, se den las condiciones contextuales idóneas para que estas imágenes funcionen como herramientas eficaces de conocimiento del patrimonio cultural inmaterial. El del propio Julio Caro Baroja planteaba la necesidad de una apropiación y una re-significación de las fotografías de la excelente obra de la cultura visual *España Oculta* de Cristina García Rodero en un espacio específico, en su caso el científico y el formativo, reconociendo en el prólogo su gran interés

etnográfico y antropológico y proponiendo la realización de clasificaciones muy concretas. Afirmaba también que con estas fotografías “podría ilustrarse (o mejor fundamentarse) todo un curso de folklore español”. En los dos casos, introducía la necesidad de mediación, el uso de las imágenes como herramientas integrantes de una sistemática concreta o de una actividad formativa específicamente confeccionada con ellas. Creo que las fotografías de Cristina García Rodero, como las imágenes de muchos otros fotógrafos, etnógrafos, investigadores y otros agentes productores que han dirigido el objetivo de su cámara hacia la cultura popular, han de ser agrupadas en torno a un gran espacio de conocimiento visual específico del patrimonio inmaterial, así como reinterpretadas y utilizadas en él. A este espacio, que considero debe ser un espacio abierto de construcción de conocimiento visual colectivo, pienso que deberíamos llamarlo atlas de las imágenes del patrimonio inmaterial¹⁵. Se trata de un atlas visual abierto de carácter eminentemente transdisciplinar en el que tengan cabida, tanto las

¹⁵ Propongo crear un atlas en el sentido que le da Didi-Huberman “para historizar las imágenes hay que crear un archivo que no puede organizarse como un puro y simple relato, puesto que es algo fatalmente más complejo. Y en este sentido, es extremadamente interesante ver que en los años 1920-1930 –una época revolucionaria–, diversos historiadores o pensadores situaron el problema de la imagen en el centro de su pensamiento de la historia y concibieron atlas o sistemas de saber de un género completamente nuevo: Warburg, Benjamin, Bataille y un largo etcétera. Y que exactamente en el mismo momento surgía en el terreno artístico un verdadero pensamiento del montaje: Sergei Eisenstein, Lev Kulechov, Bertolt Brecht, los formalistas rusos”. Extracto de la entrevista con Georges Didi-Huberman. Pedro G. Romero. *Un conocimiento por el montaje*. <http://www.circulobellasartes.com>

imágenes de la ciencia, como las del arte, del periodismo, de la divulgación y de otros ámbitos; tanto los trabajos fotográficos de autor, como los etnográficos, los académicos, los de los actores de la vida popular, los de los grandes públicos, etc. Un atlas visual que constituya un verdadero espacio abierto, dialógico y crítico conformado por las imágenes que nos puedan ayudar a pensar y a profundizar en las expresiones vivas de la cultura popular, y en el que tengan también cabida las imágenes merecedoras de crítica por su carácter perjudicial y nocivo. **Propongo, en definitiva, abrir un amplio espacio dialéctico de confluencia de imágenes en el que construir y compartir conocimiento visual en torno al patrimonio inmaterial desde fines y objetivos concretos, a partir de la apropiación y la reinterpretación de imágenes ya existentes, así como de la producción de nuevas creaciones visuales.** La antropología visual supone una brecha auto-reflexiva, crítica y productiva central en este sentido. Considero asimismo que esta tesis está construida sobre ese gran espacio del que estoy hablando, sobre un amplio territorio en el que dar nuevos sentidos a las imágenes y hacer de ellas verdaderos instrumentos de diálogo y conocimiento de las manifestaciones vivas de la cultura popular.

12.- Para interpretar visualmente el patrimonio cultural inmaterial es necesario realizar descripciones densas mediante series articuladas de imágenes.

La cuestión siguiente a la creación de ese gran espacio o atlas abierto de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial es valorar qué tipo de imágenes y qué estrategias visuales son las que más contribuyen a profundizar en el conocimiento de las obras culturales. En otras palabras, es necesario distinguir las imágenes que apoyen una “descripción densa” del patrimonio inmaterial, en el sentido que plantea Geertz (2005) en su ensayo *Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura*. Desde este enfoque interpretativo, y partiendo del material visual que he analizado, considero que las imágenes que cobran más valor desde nuestro campo son las que ponen en buena sintonía a la fotografía y a la antropología, en definitiva, las que introducen la secuencialidad narrativa, extraída de un trabajo sistemático similar en objetivos, duración y empatía al trabajo antropológico (González Alcantud, 1999, pág. 53). Las imágenes únicas realizadas en momentos supuestamente cruciales actúan como meros identificadores de las manifestaciones culturales, describiéndolas de manera simplificadora, superficial y fragmentaria. Los textos visuales, realizados desde trabajos en profundidad, conformados por series de imágenes articuladas desde una coherencia, sin embargo, pienso que contribuyen a describir de manera densa

las expresiones culturales de la vida popular. Las series de imágenes construidas y articuladas como textos hablan desde la duración, superando el instante Bachelardiano. “Para durar es necesario, por tanto, confiarse a ritmos: es decir, a sistemas de instantes” Bachelard, cit. (González Alcantud, 1999). Estos sistemas de instantes, representados en sistemas de imágenes, pienso que son fundamentales para acercarnos al conocimiento y a la comprensión del patrimonio inmaterial.

En la investigación he tenido la oportunidad de analizar muchos de estos sistemas de imágenes configurados como series y secuencias. El panorama es muy heterogéneo y las series tienen muy diversas envergaduras, en consonancia con la profundidad con que los autores han acometido su trabajo de campo, ya sean antropólogos o fotógrafos, y con la manera de articular el montaje de las imágenes sobre una secuencialidad de índole textual.

Aunque considero que hay magníficos libros fotográficos que contienen textos visuales muy interesantes sobre distintas manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial, me gustaría resaltar los ensayos fotográficos de la revista *Fundamentos de Antropología*. Después de explorar y valorar muchas imágenes, pienso que estos ensayos fotográficos (o antropofotográficos) están contruidos sobre los parámetros que he enunciado anteriormente y pueden considerarse materiales visuales paradigmáticos de lo que podríamos llamar una etnografía visual interpretativa, en la que confluye un buen proceder etnográfico

y un buen hacer estilístico, desde el punto de vista fotográfico. Creo asimismo que ésta pertinente coexistencia y sintonía entre los valores de contenido y los de forma de las imágenes que componen el relato visual es un buen ejemplo de cómo se puede superar la tensión fundante entre técnica, poética y teoría (González Alcantud, 1999, pág. 53), en definitiva, de cómo la ciencia y el arte se pueden encontrar. Adentrándome en la construcción de los textos visuales, estos ensayos están articulados a partir de fotografías que abarcan distintos tipos de planos: desde planos panorámicos, hasta planos de detalle, pasando por primeros planos, planos medios, etc. Me parece muy importante resaltar cómo esta manera de montar las imágenes permite tener una perspectiva contextualizadora de las obras culturales y, a la vez, focalizar los detalles y fragmentos, ayudando a adentrarse en la complejidad de las manifestaciones culturales.

Los fotógrafos no suelen realizar instantáneas de manera puntual, sino que emprenden sus trabajos a partir de un corpus de imágenes fotográficas que hay que seleccionar y organizar en función de un relato más o menos articulado en el contenido y en la forma. La mayoría de los fotógrafos que trabajaron, o que trabajan actualmente, con procedimientos analógicos, almacenan negativos y hojas de contacto de las que han extraído las imágenes que más encajaban con las empresas fotográficas que acometían en el momento. Igual sucede con los procedimientos digitales, aunque éstos han aumentado el número de disparos y, por lo tanto, de imágenes en los archivos de los fotógrafos.

Partiendo de que las imágenes están continuamente abiertas a nuevas lecturas, pienso que sería muy interesante explorar algunos de los archivos de fotografías y “repensar” sobre ellos valorándolos desde el punto de vista que nos ocupa. En el caso de que estén vivos, y se prestaran ello, sería muy interesante mantener diálogos con fotógrafos, para trabajar en la configuración de nuevas series fotográficas a partir de imágenes publicadas, inéditas, etc. Un ejemplo en este sentido es la reedición del reportaje *Los Sanfermines* de Ramon Masats en el año 2009, con motivo de su 50 aniversario. En la nueva versión se incorporan fotografías inéditas dispuestas en un nuevo relato visual articulado de manera magistral por el propio fotógrafo.

Además de las series, otros sistemas de imágenes están configurados en forma de secuencia, de tal manera que relatan en un número determinado de imágenes las acciones que tienen lugar en un espacio de tiempo concreto. Aunque en la muestra analizada hay muy pocos ejemplos en este sentido, los que hay considero que son muy significativos y muy útiles a la hora de ofrecer una descripción detallada secuencial de ciertas prácticas culturales. La revista *Etnografía Española*, publicada por el Ministerio de Cultura durante la década de los 80, hasta principios de los 90, es una de las publicaciones periódicas de antropología que más utilizó la fotografía secuencial para narrar de forma pormenorizada procedimientos artesanales de la cultura popular. Además de ser una manera de documentar, que contribuye a la preservación y salvaguardia de los procesos, de los procedimientos y de las acciones de la cultura popular, me

parece que la secuencia fotográfica tiene un importante carácter didáctico y es una buena forma de contar y de dar conocer muchos aspectos concretos del patrimonio inmaterial. La inmediatez y a la vez la posibilidad de mirar detenidamente y con detalle que confiere la imagen fija, aportan, a una secuencia de fotografías bien confeccionada, atributos que la diferencian de la imagen en movimiento haciéndola específicamente útil. Las posibilidades que hoy en día ofrecen las cámaras de hacer secuencias fotográficas, a modo de ráfagas, y la facilidad que ofrece el vídeo digital para capturar *frames* o congelar fotogramas, abren muchas posibilidades para que la secuencia fotográfica forme una parte importante de los textos visuales del patrimonio cultural inmaterial aportando la dimensión temporal a ese gran espacio o atlas de imágenes al que me he referido.

Volviendo a la noción de “descripción densa” de las expresiones de la cultura popular, estimo imprescindible detenerme en el papel que cumplen los textos en todo este paisaje iconográfico. Aunque desde esta investigación he reivindicado el papel de la imagen, no lo he hecho en ningún detrimento del papel del texto, que considero imprescindible, sino en oposición al grafocentrismo que ha predominado en el ámbito de la antropología y, por ende, en el de los estudios de las culturas populares. Las imágenes tienen unos atributos y, desde ellos, deben estar presentes en las “descripciones densas” de las expresiones de la cultura popular. Los textos, desde su idiosincrasia, deben de desempeñar junto a ellas las distintas funciones, de anclaje y de relevo, que les atribuía

Barthes en *La retórica de la imagen*. La de anclaje, para reducir la naturaleza polisémica de las imágenes y la de relevo, para complementarlas. Creo que desde el ámbito de las imágenes del patrimonio inmaterial habría que cuidar especialmente el tipo relación de complementariedad y/ paralelismo que se da entre los textos y las imágenes y rescatar de manera renovada alguna de las experiencias más interesantes que se han realizado en este sentido como la colección *Palabra e Imagen*. Aunque la editorial La Fábrica está teniendo la feliz iniciativa de reeditar alguno de los volúmenes de la década de los 60, como *Viejas historias de Castilla la Vieja*, con fotos de Ramón Masats y textos de Miguel Delibes, pienso que sería muy interesante inspirarse en este conjunto de volúmenes para construir nuevas publicaciones que consideren el texto y la imagen como dos formas paralelas y complementarias de abordar la cultura popular.

13.- En el contexto actual de redes, el conocimiento visual en torno al patrimonio inmaterial se ha de coproducir de manera colectiva y horizontal.

El atlas de las imágenes del patrimonio inmaterial pienso que debe constituir un espacio dialógico en el que distintas voces confronten su manera de mirar la cultura popular. En esta investigación he realizado un recorrido por los discursos monológicos, en los que una voz autorizada emite de manera

unidireccional sus mensajes visuales sobre la cultura popular, hasta los discursos diálogos culturales, en los que la producción de imágenes se ha hecho extensiva y los flujos se han tornado interactivos a través de las redes. Hemos visto que los productores de imágenes de la cultura popular autorizados durante la posguerra y, en general, durante todo el periodo franquista analizado eran los antropólogos y los fotógrafos, y cómo con la democratización del país surgió un espacio participativo extraordinario en el que otras voces pudieron comenzar a hacer pública su mirada hacia la cultura viva. Se trataba del Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular, al que se fueron sumando como productores de imágenes, año tras año hasta día de hoy, todos aquellos que cámara en mano han tenido interés en acercarse a los ritos y a las celebraciones populares. El resultado de todo este trabajo colectivo conforma una muestra visual muy rica que recorre varias décadas de cultura popular desde miradas muy diversas y enfoques muy distintos. Después de haber digitalizado todo este material fotográfico¹⁶ y de trabajar con él para esta investigación, quisiera hacer constar que me parece que constituye un recurso visual muy valioso y rico, tanto por el carácter participativo mediante el que ha sido generado, como por su densidad y diversidad, dada la constancia del Certamen durante periodos de tiempo muy considerables. Para esta investigación ha supuesto uno de

¹⁶ En un anexo de esta tesis he incluido hojas de contactos de las fotografías de los catálogos del Certamen digitalizadas. Se puede apreciar, a primera vista, la densidad y el interés que tiene este material visual.

los materiales visuales clave de los que configuran la muestra, y pienso que lo puede seguir siendo de muchos más estudios, o de trabajos que pretendan poner en valor esta larga e interesantísima confluencia de miradas hacia el patrimonio inmaterial.

Actualmente Internet y los medios tecnológicos digitales han revolucionado el mundo a todos los niveles, y constituyen una gran plataforma sobre la que trabajar con las imágenes del patrimonio inmaterial por su accesibilidad, su capacidad de almacenamiento y sobre todo su gran potencial interactivo. Con el fin de tomar el pulso a la situación, realicé un rastreo por las páginas web buscando imágenes sobre el patrimonio cultural inmaterial. Clasifiqué los hallazgos en varias tablas, que he incluido en un anexo de esta tesis, en las que se pueden consultar webs con imágenes del ámbito internacional, nacional, autonómico, comarcal, municipal y asociativo; así como breves descripciones de contenidos, los agentes emisores, los receptores y los canales de participación e interacción. Todo este material me ha llevado a una profunda reflexión sobre la naturaleza de la red y sobre lo que puede aportar ésta como lugar privilegiado de encuentro, de intercambio y de cocreación intercultural en el ámbito que nos ocupa. Aunque el tema sería motivo para otra tesis y para muchas investigaciones específicas, me gustaría detenerme para dejar trazados algunos aspectos que considero relevantes y que pienso pueden servir como base para futuros estudios.

Para exponer estos planteamientos sobre la red, voy a acercarme a la imagen de lo carnavalesco y a la pulsión de lo popular que está latente siempre en la sociedad, porque como afirmaba Bajtin “el principio festivo popular carnavalesco es indestructible. Reducido y debilitado, sigue no obstante fecundando los diversos dominios de la vida y la cultura” (2003, pág. 37). En torno a esta idea me gustaría, de acuerdo con los planteamientos que hace Giannetti (1999), destacar que la red guarda muchos paralelismos con el modelo comunicativo carnavalesco, si profundizamos en los fundamentos filosóficos, estéticos y estructurales del carnaval, especialmente en el sentido interpretado por Bajtin. Tanto el carnaval como la red, se basan en un tipo de comunicación abierta y ramificada, en un modelo comunicativo que rompe completamente con la estructura jerárquica o piramidal. En ambos ámbitos todos parecen tener, en un principio, los mismos derechos y la misma posición o status. Forman sistemas que se moldean libremente en forma de red, puesto que no se constituyen de manera ordenada, ni preestablecida, sino que van creciendo de forma aparentemente caótica con la progresiva incorporación de las personas que se dejan contagiar o envolver en su trama. El carnaval e Internet permanecen abiertos a cualquier persona que desee participar, para esta participación no existen normas o reglas de acceso, es solo necesaria la incorporación y la adaptación al juego. En el carnaval y en la red, las personas actúan como espectadores y como actores de forma simultánea e ignoran la escena. Poseen un carácter participativo, activo e interactivo. Además en ambos contextos comunicativos, de

cierta manera, se da la posibilidad de burlar el poder, desestabilizar, relativizar, infringir y superar los límites de lo que se considera la noción de realidad y verdad.

Creo que la red, entendida como ese “espacio carnavalesco” creativo que he definido, juega por correspondencias un papel decisivo en la cultura popular, como un amplio lugar de encuentro y de creación intercultural. Además de ello, considero que puede funcionar como un potente motor que haga extensiva la comprensión de las expresiones culturales y que, por ende, colabore en su protección. He constatado cómo actualmente por la red fluye gran cantidad de información iconográfica sobre las expresiones de la vida popular y cómo esa información sigue una curva de crecimiento exponencial. Por supuesto, me parece que la cantidad ingente de imágenes que circulan por ella supone un potencial interesantísimo de recursos visuales sobre patrimonio inmaterial. Sin embargo, lo que sucede en Internet me parece verdaderamente valioso, no solo por las imágenes que podamos encontrar o volcar o sobre las que podemos interactuar, sino por la propia naturaleza de la red, por el espacio comunicativo abierto que supone, y por su dimensión horizontal, participativa, interactiva y creativa. Coproducir conocimiento visual de manera colectiva y horizontal creo que es posible hoy, más de lo que lo ha sido nunca, gracias a las redes. Lo que hace falta es hacerlo de una manera creativa y crítica, aplicando buenos criterios de selección de la información visual sobre el patrimonio inmaterial. Estoy convencida de que Internet contribuye definitivamente a

conocer mejor y a comprender el patrimonio inmaterial como una manifestación humana imprescindible para la buena salud de nuestra cultura y de nuestra especie.

En mi exploración por la red he podido comprobar cómo a la lista de emisores habituales de imágenes del patrimonio inmaterial, se han ido sumando los grandes públicos y, lo que me parece más importante, los propios productores de la cultura popular. Por primera vez hay un medio al acceden libre y directamente los protagonistas de las expresiones culturales y sobre el que tienen la capacidad de interactuar. Esto supone un hito, un cambio fundamental de paradigma sobre los modelos comunicativos tradicionales que tiene grandes repercusiones en las imágenes del patrimonio cultural inmaterial. **A través de la red los protagonistas de la cultura popular tienen acceso directo a las representaciones iconográficas sobre sus obras culturales, así como capacidad de auto-representación.** La red les da la capacidad potencial de decidir sobre sus imágenes, sobre cómo quieren o cómo no quieren ser representados en el ámbito público. Hasta hace muy poco, como hemos visto en esta investigación, las voces que decidían sobre las representaciones visuales de las expresiones culturales actuaban de manera vertical y autoritaria, sin que los dueños de la cultura pudieran tomar partido en imágenes que, muchas veces, no llegaban ni a conocer, pero que hablaban en monólogo por ellos y por sus obras.

Me reitero en la necesidad de llevar a cabo estudios en profundidad que analicen lo qué está pasando con detalle en la red con la representación del patrimonio inmaterial, y que den seguimiento a la iconografía sobre cultura popular que se está generando continuamente en ella, con el fin de valorar sus consecuencias, positivas y negativas, y así poder desarrollar buenas prácticas en pos de un mayor conocimiento y de la preservación de las manifestaciones culturales. En este sentido, considero que sería muy aconsejable crear un observatorio de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial que cuente con los actores de la cultura, además de con expertos en imagen, antropólogos y otros agentes involucrados.

En otro orden de cosas, creo que uno de los monólogos más preocupantes para la salud del patrimonio inmaterial, es el que se produce en los medios de comunicación de masas que coexisten en estos momentos con la red. Aunque no he profundizado en la investigación en las representaciones visuales televisivas del patrimonio inmaterial¹⁷, que daría de sí para un estudio tan controvertido como necesario, sí he extraído de Internet algunos fotogramas de programas de televisión que he considerado son delatores de formas de representación visual autoritarias muy poco respetuosas con las obras culturales y con sus protagonistas. Entrar, por ejemplo, en el ámbito privado de una celebración y captar con las cámaras las escenas más insólitas en el menor tiempo posible, para incorporarlas como

cuñas al final de los noticiarios o en programas de muy dudosa calidad cultural, pienso que son actitudes bastante obscenas que no contribuyen sino a hacer de las expresiones vivas de la cultura popular un espectáculo más, de los muchos prefabricados que emiten las televisiones. El “efecto realidad” que producen los medios de comunicación de masas sobre los protagonistas de la cultura, tiene “efectos en la realidad” cultural que pueden resultar muy nocivos. La espectacularidad que los envuelve lleva muchas veces a los actores de la vida popular a ejercer su papel de cara a ellos, alejándose del carácter expresivo inherente de las obras y convirtiéndolas en representaciones hacia una audiencia masiva que recibe, desde la ventana televisiva, una realidad popular construida de manera sensacionalista y, a la vez, precaria, parcial e interesada exclusivamente en elevar los índices de audiencia. Considero que el único antídoto ante esta realidad tan preocupante es el de abogar por una pluralidad de televisiones de contenido cultural de calidad que cambie la dirección de su discurso y se haga interactiva. Las televisiones online pueden suponer una buena vía en este sentido¹⁸.

¹⁷ Por pertenecer al ámbito audiovisual.

¹⁸ Canal Patrimonio funciona como un buen centro recopilador y difusor de material audiovisual y fotográfico.

14.- Las imágenes del patrimonio cultural inmaterial deben de configurar un lugar de encuentro intercultural en el que participen y dialoguen todos los agentes involucrados en la cultura popular.

Es muy significativo comprobar cómo los protagonistas de la cultura popular han actuado de manera predominantemente pasiva, tanto en la producción, como en la publicación de iconografía sobre patrimonio inmaterial que he analizado. En un gran número de fotografías, los actores de la cultura cumplen la mera función de referentes, sin que se aprecie ni rastro del encuentro, ni del diálogo con los fotógrafos. Esta actitud de monólogo de los productores de imágenes ante las obras culturales sitúa a los sujetos protagonistas de la cultura en el papel de objetos representados, sin ninguna participación en el proceso de producción ni de recepción de las imágenes. Hay que tener en cuenta que **los fotógrafos han sido depositarios, durante mucho tiempo, de la autoridad en cuanto a las formas de representación visual se refiere, en todos los ámbitos, no solo en el que nos ocupa.** Eran ellos, aliados con la capacidad técnica de la tecnología fotográfica, los que decidían cómo fotografiar a sus “otros” semejantes y los que establecían los códigos de representación sin que hubiese, por parte de los sujetos fotografiados, ningún control sobre el producto final, puesto que la función de éstos quedaba relegada al solo hecho de prestar su imagen. Aún así, las actitudes de los fotógrafos respecto a los actores de la cultura popular referentes de sus

imágenes, distaban mucho unas de otras y han ido evolucionando en conjunción con las formas de alteridad. Hasta mediados del siglo pasado, había fotógrafos, como Ortiz Echagüe, que se desplazaban al escenario natural y contactaban con la gente para escoger los tipos adecuados a sus intereses fotográficos, aunque no les resultaba fácil conseguir que la gente de la época posara para ellos. El mismo Ortiz Echagüe se refirió a la complejidad de las negociaciones, con frecuencia interminables, para convencer a los modelos de que se prestasen a ser retratados (Vega, 2002, pág. 53). Una manera de proceder diferente respecto al otro fotografiado fue la de Smith. Para construir el ensayo fotográfico sobre Deleitosa, Eugene Smith eligió a una familia concreta del pueblo a la que prestó especial atención en su reportaje¹⁹. La familia Curiel-Montero colaboró extensamente con Smith, mostrando lo mejor de ellos y del pueblo con confianza (de Miguel & Pinto, 2002, pág. 102). El fotógrafo Ramón Masats, para realizar su emblemático reportaje *Los Sanfermines*, entró a formar parte de una peña de mozos que le dejaron integrarse. Rafael Sanz Lobato, no hubiera podido realizar las fotografías de Bercianos de Aliste como las hizo, si no llega a ser por su profunda implicación y empatía con los actores, que le llevó a establecer esa complicidad que denotan sus instantáneas detrás de las bambalinas, en el ámbito más privado de la obra cultural. El trabajo fotográfico con los

¹⁹ Smith les dedica series enteras de fotos, tanto en el ambiente familiar, como en su trabajo agrícola y de pastoreo. En el reportaje de *Life* seis de las diecisiete fotos son de la familia Curiel. En el portafolio son cinco de las ocho, y además la portada.

gitanos de Ramón Zabalza, plasma, como dice Teresa San Román, “el impacto que en autor ha producido, durante muchos años, su encuentro personal y único con muchos gitanos, con esos y no con otros gitanos” (San Román, 1995, pág. 9). Podría seguir enumerando fotógrafos y deteniéndome en maneras de mirar y de considerar fotográficamente al otro como sujeto referente, extraídas de la investigación, pero creo que estos son casos suficientemente ilustrativos de dos líneas de comportamiento del fotógrafo respecto al otro que considero transcurren paralelas. La primera de ellas va desde la apropiación de la imagen del otro por parte del fotógrafo, que tienen una “presencia pasiva”, hasta el diálogo y la negociación de la imagen a través de la implicación y la empatía del fotógrafo con el actor protagonista de la cultura. La segunda línea parte de la representación de los individuos como actores anónimos, hasta el reconocimiento de las identidades concretas. El abanico de prácticas abarca, desde la fotografía construida sobre una alteridad autoritaria y superficial, que considera al otro como objeto útil para representar unos cánones estereotipados determinados, hasta la fotografía dotada de un fuerte “ethos”, que impide la mirada indiscreta e inhumana sobre una alteridad epidérmica y que emplea un sistema de inmersión en la cultura popular semejante al del trabajo de campo antropológico (González Alcantud, 1999, pág. 52). **Cualquier fotografía de la cultura popular es el resultado de un encuentro comunicativo entre el fotógrafo y el otro, actor fotografiado.** Que ese encuentro se produzca a través de un fértil cruce de miradas depende de que haya un profundo diálogo intercultural.

Me parece muy significativo resaltar cómo la evolución de la mirada se ha venido dando paralelamente en la antropología, de forma sistemática bajo parámetros científicos, y en la fotografía, de una forma más intuitiva, sensible a la necesidad de ejercer la empatía y establecer un diálogo con el otro al fotografiarlo. Pienso que sería muy deseable que esta confluencia llevara a realizar trabajos visuales en común entre antropólogos y fotógrafos, que contribuyeran a superar la distancia que ha existido tradicionalmente entre ellos. De acuerdo con González Alcantud, me parece que en este asunto se impone una perspectiva dialógica, y que los fotógrafos deben acercarse a la comunidad científica, mientras que los antropólogos deberán abandonar su grafocentrismo. La colaboración debe llevarse a cabo *in situ*, por parte de los profesionales de los dos campos (González Alcantud, 1999, pág. 53). Lo deseable, en el ámbito de las imágenes del patrimonio inmaterial, considero que sería desarrollar metodologías colaborativas en las que, desde un principio, estén involucrados los agentes productores de la cultura, los antropólogos, los fotógrafos. Los actores de la cultura, como propietarios del legado que son, deben tener un papel prioritario y activo en las representaciones visuales de sus obras culturales y autorizarlas. **La empatía, el diálogo, la negociación y la búsqueda de caminos de consenso deben conducir a pactos sobre las formas de representación visual que lleven implícitos un trabajo en común en el que las imágenes sean verdaderamente el fruto explícito de un cruce de miradas, de un proceso comunicativo horizontal y dialógico.**

15.- Los protagonistas de la cultura han de ocupar el lugar preponderante que les corresponde en el gran atlas de las imágenes del patrimonio inmaterial.

Todo el que se haya embarcado en una investigación, sabe que durante su desarrollo surgen experiencias vitales que revelan aspectos de lo que uno está estudiando con una claridad asombrosa. La que voy a exponer tuvo lugar al dialogar con una fotógrafa local, Piedad Isla, a cuyo trabajo me he referido en estas páginas. Piedad me mostró, en su casa de Cervera de Pisuerga, las espléndidas copias que había positivado Castro Prieto para una exposición que iba a inaugurar Palencia a los pocos días. Imagen tras imagen, fui observando las expresiones de los vecinos de la comarca que Piedad había ido fotografiando durante cuarenta años. No había duda de que la naturalidad de aquellos gestos y la confianza de aquellas miradas denotaba que Piedad era una más con sus vecinos, que actuaba como fotógrafa legitimada por todos, pero que a la vez era una protagonista más de su cultura de sus costumbres y de sus ritos. Tras esta experiencia no tuve ninguna duda en reconocer que las imágenes de esta fotógrafa, como las imágenes de miles de fotógrafos locales que han trabajado en la España rural, son imprescindibles en ese gran espacio, o atlas de las imágenes del

patrimonio inmaterial que propongo²⁰. En este sentido creo que es necesario trabajar con tenacidad en el rescate y en la puesta en valor de estos archivos para introducir en el territorio de las imágenes del patrimonio inmaterial las miradas de los propios actores involucrados en la cultura popular. La memoria del patrimonio inmaterial está viva y, como ente dinámico, creo que debe incorporar la voz de estos fotógrafos locales autorizados por sus homólogos a ser los hacedores de sus imágenes y a registrar la vida popular desde lo cotidiano con una mirada habituada e implicada en la cultura.

A partir de los años ochenta, algunos aficionados aventajados en el uso del lenguaje visual y de la tecnología fotográfica, comenzaron a realizar fotografías con cámaras semiprofesionales que sería interesante rescatar de las memorias locales. Aunque no contamos con los datos sobre la procedencia de los autores, sospecho que una parte importante de la fotografías presentadas año tras año al Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular del Ministerio de Cultura, proceden de estos fotógrafos autóctonos de los lugares de la cultura popular que con sus cámaras han ido dando cuenta de las expresiones desde una mirada vernácula implicada en los ciclos de los acontecimientos inmateriales de la vida de sus pueblos.

²⁰ Es sabido que hay fotógrafos locales a los que se les ha rescatado del anonimato e incluido en el circuito del arte, como es el caso del gallego Vixilio Vieitez. Como he expresado anteriormente, considero que muchas de estas fotografías son tremendamente interesantes y necesitan de lecturas específicas en el campo que nos ocupa.

A las miradas expertas y diestras de los fotógrafos profesionales y semiprofesionales, se fueron sumando paulatinamente las miradas aficionadas de muchas familias que empezaron a poseer cámaras domésticas y a realizar fotografías que acababan engrosando los álbumes privados. Estos álbumes familiares, creo que constituyen una valiosa fuente de imágenes que debe nutrir el atlas de imágenes del patrimonio inmaterial. De hecho, ya se están haciendo públicos muchos de estos materiales fotográficos, que hasta ahora han permanecido en la restringida esfera familiar, gracias a las posibilidades de digitalización de la información y a las de difusión que tiene la red. He encontrado numerosas páginas en Internet, sobre todo comarcales, municipales y asociativas, aunque también algunas iniciativas institucionales de mayor ámbito, en las que se publican fotografías antiguas digitalizadas de la vida popular que considero muy valiosas, desde el punto de vista que nos ocupa, ya que aportan una visión interna y cotidiana de los propios actores de la cultura. Considero que el ámbito de las imágenes del patrimonio inmaterial debe de trabajar en este sentido, facilitando y apoyando procesos de digitalización de las imágenes y sobre todo contribuyendo a que se desarrollen buenas prácticas de documentación, organización, difusión y acceso a las mismas. En este sentido quisiera hacer un inciso para señalar que, aunque me parece fundamental que la información visual se digitalice, pienso que no hay que perder de vista nunca el carácter originario objetual que poseen estos valiosos materiales iconográficos facilitando su conservación y archivo.

En esta última década las cosas han cambiado vertiginosamente y los álbumes familiares se han sustituido por un sinfín de instantáneas digitales que los propios actores de la cultura realizan hacia sus expresiones, y que, casi simultáneamente, dan a conocer a través de la red y de los teléfonos móviles. En este panorama, podemos observar cómo definitivamente el ámbito de lo privado y de lo público de las imágenes de la vida popular ha quedado desdibujado. No hace falta más que utilizar un buscador de imágenes como el de Google, para encontrar grandes mosaicos de imágenes fotográficas sobre expresiones del patrimonio inmaterial concretas; o navegar por Flickr o Picasa, o por cualquiera de los sitios web de gestión de imagen que circulan por la red; o transitar por las redes sociales, para toparse con un material fotográfico ingente sobre fiestas, costumbres y folklore popular. En estos lugares quedan muy difusas las líneas entre los productores de imágenes locales o foráneas, entre profesionales o aficionados. En este sentido, me gustaría resaltar la importancia que cobran muchas páginas web de colectivos y asociaciones locales en las que sus miembros publican periódicamente fotografías de expresiones culturales populares. Algunas incluyen, tanto imágenes digitalizadas antiguas, como coetáneas. En todo caso se trata de un material autorizado y realizado por los mismos actores de la cultura que considero de un gran interés y cuya puesta en valor y seguimiento me parece necesario hacer desde ese observatorio de las imágenes del patrimonio inmaterial que he propuesto anteriormente.

16.- Acciones futuras de la investigación: “Imágenes de vuelta”.

En el ámbito de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial, creo que es necesario desarrollar estrategias, buscar vías y generar espacios para dar a conocer los estudios y hallazgos de la ciencia e implicar en ellos a los agentes involucrados en la cultura popular. De nada nos servirá el conocimiento erudito al respecto si no pasamos a la acción y no lo dirigimos a los lugares en los que puedan contribuir verdaderamente a la comprensión del patrimonio cultural inmaterial y, por lo tanto, a su protección y salvaguardia. Conocimiento y acción deben ir de la mano y retroalimentarse de forma mutua involucrando a todos los actores de la cultura. Las comunidades que integran la cultura popular tienen el derecho de conocer los estudios y los trabajos visuales relacionados con sus obras culturales, y la comunidad científica y los demás agentes implicados en la cultura el deber de mostrarlos en espacios dialógicos que retroalimenten su tarea. Considero que hay que evitar a toda costa que los estudios e investigaciones sobre patrimonio inmaterial se queden en las estanterías de la academia. Creo que es necesario hacer público su contenido, además de por los propios circuitos científicos, por otros que hagan posible que la información revierta en los actores de la cultura, que son los verdaderos protagonistas y depositarios del legado cultural y tienen todo el derecho a conocer lo que sobre ellos se recopile, estudie, investigue, etc.

En lo que respecta a esta investigación, creo que estas conclusiones que he expuesto constituyen solo una base para continuar trabajando en el ámbito de las imágenes del patrimonio cultural inmaterial. Me parece importante, además de desarrollar a nivel técnico las propuestas que he ido haciendo en estas páginas, llevar a cabo acciones que devuelvan a su campo las imágenes halladas, organizadas y analizadas en torno a obras concretas de la cultura popular. “Devolver” a su espacio de origen las imágenes de las series diacrónicas confeccionadas y estudiadas en esta tesis, pienso que un asunto ineludible si realmente consideramos que la antropología y las ciencias sociales en general deben contribuir a nutrir las facetas culturales estudiadas, y no solo nutrirse de ellas. En este sentido, se hace necesario establecer diálogos con los protagonistas de las obras culturales estudiadas para definir y poner en práctica las formas de hacer llegar las imágenes hasta sus lugares de origen. Las series diacrónicas sobre las diferentes celebraciones religiosas y rituales profanos estudiados, creo además que podrían funcionar como elementos aglutinadores de material visual aportado por los actores de la cultura. Exposiciones, proyecciones, pequeñas publicaciones, etc., pueden ser fórmulas posibles a proponer y a pactar con los protagonistas de la cultura para sacar a la luz y mostrar públicamente, en el entorno propio, las imágenes de las obras culturales de esta investigación y las que aporten ellos. Completando la investigación con acciones en este sentido, pienso que las imágenes del patrimonio inmaterial cumplirán una importante función, además de como fondo documental visual, como

auténticos agentes de diálogo partícipes de la construcción de conocimiento colectivo en torno al patrimonio cultural inmaterial, y, por lo tanto, serán buenos cómplices de la necesaria sensibilización para su protección y salvaguardia.

VI BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

Aliseda, A. (1998). *La abducción como cambio epistémico: C. S. Pierce y las teorías epistémicas en inteligencia artificial*. Recuperado el 12 de mayo de 2010, de C. S. Pierce y la abducción: <http://www.unav.es/gep/AN/ANIndice.html>

Alpers, S. (1987). *El arte de describir*. Hermann Blume: Madrid.

Ardévol Piera, E. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: de la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de vídeo*. Barcelona: Bellaterra.

Arizpe, L. (2004). El patrimonio cultural inmaterial, la diversidad y la coherencia. *Intangible Heritage. Museum Internacional* (221-222), 133-139.

Arnheim, R. (1999). *Arte y percepción visual, psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Forma.

Arnheim, R. (1998). *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Paidós.

Augé, M. (2007). *El oficio de antropólogo. Sentido y libertad*. Barcelona: Gedisa.

Augé, M. (2001). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.

Bajtin, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*. Madrid: Alianza.

Baquedano, E., & Leguina, J. (2000). *Un futuro para la memoria. Sobre la administración y el disfrute del Patrimonio Histórico Español*. Madrid: Visor.

Baroja, J. C. (2006). *El Carnaval*. Madrid: Alianza Editorial.

Baroja, J. C. (1989). Presentación España Oculta. En C. G. Rodero, *España Oculta*. Madrid: Lunwerg.

Barranco G., M. T. (1997). *Juan Dolcet. Biblioteca de fotografías madrileños*. Madrid: Obra Social Caja Madrid/Taller de Arte.

Barthes, R. (2002). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Baudelaire, C. (1999). *Salones y otros escritos de arte*. Madrid: Visor.

Baudrillard, J. (2005). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Baudrillard, J. (2004). *El sistema de los objetos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Berger, J., & Mohr, J. (1998). *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo.

Bolívar, C. R. (1996). *Neurociencia y educación*. Recuperado el 15 de enero de 2009, de <http://www.fundacionemiliamariatrevisi.com/neurocienciayeducacion.htm>

Bonald, J. C. (1993). Preámbulo. En C. G. Rodero, *España, fiestas y ritos*. Madrid: Lunwerg.

Bonte, P., & Izard, M. (2005). *Diccionario Akal de Etnografía y Antropología*. Madrid: Akal.

Boucheraki, M. (2004). Editorial. *Intangible Heritage. Museum Internacional* (221-222), 7-10.

Bourdieu, P. (1997). *La televisión*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, P. (2001). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.

Bozal, V. (2005). *Francisco de Goya, vida y obra*. Madrid: T.F. Editores.

Bozal, V. (2005). *Goya. Pinturas negras*. Madrid: T.F. Editores.

Brandes, S. (2005). Interpretar sin palabras: entrevista con Cristina García Rodero. En C. Ortiz García, C. Sánchez-Carretero, & A. Cea Gutiérrez, *Maneras de Mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía* (págs. 229-255). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Brandes, S. (2005). Retratos en acción: la España de Cristina García Rodero. En C. Ortiz García, C. Sánchez-Carretero, & A. Cea Gutiérrez, *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía* (págs. 229-244). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Brisset, D. E. (1999). *Acerca de la fotografía etnográfica*. Recuperado el 5 de mayo de 2008, de Gazeta de Antropología. Universidad de Málaga: http://www.ugr.es/~pwlac/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.htm

Brisset, D. E. (2009). *Investigar las fiestas*. Recuperado el 10 de diciembre de 2009, de Gazeta de Antropología. Universidad de Málaga: http://www.ugr.es/~pwlac/G25_13DemetrioE_Brisset_Martin.htm

Burillo, P. J. (1998). *Introducción. Gutiérrez Solana. Grabador y litógrafo*. Zaragoza: Diputación provincial de Zaragoza.

- Burke, M. B. (2007). La iconografía de las regiones de España. En *Visión de España. Colección de la Hispanic Society of America* (págs. 109-133). Bancaja.
- Burke, P. (2005). *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza Universidad.
- Burke, P. (2006). *Las formas de historia cultural*. Madrid: Alianza.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica Letras de Humanidad.
- Buxó, M. J. (1999). ... que mil palabras. En M. J. Buxó, & J. M. de Miguel, *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine vídeo y televisión*. Barcelona: Proyecto A.
- Callois, R. (1994). *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Calvo, E. G. (1991). *Estado de fiesta*. Madrid: Espasa Calpe.
- Calvo, L. C. (1998). Fotografía y antropología en España (1839-1936): entre el estereotipo y la sistemática. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIII-Cuaderno segundo, 115-141.
- Calvo, L. C. (1998). Presentación: Perspectivas en Antropología Visual. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIII-Cuaderno segundo, 5-8.
- Campo, S. d., & Tezanos, J. F. (2008). *La sociedad. España del siglo XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Candau, J. (2006). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Canetti, E. (2002). *Masa y poder*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores.
- Capra, F. (1998). *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Barcelona: Anagrama.
- Carandell, L. (2001). Los porqués de Fernando Herráez. En *Biblioteca de fotógrafos españoles. Fernando Herráez*. Madrid: La Fábrica.
- Caro Baroja, J. (1985). Las fiestas populares también se marchitan. En *Disquisiciones Antropológicas*. Madrid: Istmo.
- Carretero Pérez, A. (2002). En *Ortiz-Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología* (págs. 11-16). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Castellote, A. (1998). Imágenes inquietantes. En *Biblioteca de fotógrafos españoles. Koldo Chamorro*. Madrid: La Fábrica.
- Castells, M. (2007). *Comunicación móvil y sociedad, una perspectiva global*. Madrid: Ariel-Fundación Telefónica.

- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza.
- Castells, M. (2006). *La sociedad red: una visión global*. Madrid: Alianza.
- Castelo, L. (2006). *Del ruido al arte*. Madrid: H. Blume.
- Clifford, J. (2001). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Collier, J. J. (2006). Antropología visual. La fotografía como método de investigación. En Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* (págs. 179-180). Barcelona: Gustavo Gili.
- Conesa, C. (2000). El instante decisivo. En *Biblioteca de fotógrafos españoles. Cristóbal Hara*. Madrid: La Fábrica.
- Conesa, C. (2009). Los otros Sanfermines de Ramón Masats. En R. Masats, *Los Sanfermines*. Madrid: La Fábrica.
- Costa, J. (1978). *El lenguaje fotográfico*. Madrid: Ibérico-Europea de ediciones.
- Cubero, E. (2006). Extremadura en una magna exposición fotográfica catalana. En *Miradas paralelas. Lafotografía realista en España e Italia*. Barcelona: Museo Nacional de Arte de Cataluña.
- de Arrillaga Sánchez, J. I. (1999). Primeras experiencias, 1950-1962. En F. B. Mariné, *Cincuenta años de turismo español. Un análisis histórico y estructural*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.
- de Micheli, M. (1983). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- de Miguel, J. M. (1999). Fotografía. En M. J. Buxó, & J. M. de Miguel, *De la investigación audiovisual*. Barcelona: Cuadernos A Biblioteca Universitaria.
- de Miguel, J. M., & Pinto, C. (2002). *Sociología Visual*. Madrid: Centro de investigaciones Sociológicas-CIS.
- Debord, G. (2003). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Debrock, G. (1998). *El ingenioso enigma de la abducción*. Recuperado el 12 de mayo de 2010, de C. S. Pierce y la abducción: <http://www.unav.es/gep/AN/Debrock.html>
- Díaz Martínez, J. A., & Martínez Quintana, M. V. (2002). *Sociología del turismo*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Díaz Pena, D. (2006). La narrativa fotográfica en la representación pictórica de Joaquín Sorolla. En *Sorolla y la otra imagen en la*

colección de fotografía antigua del Museo Sorolla. Catálogo exposición. Valencia-Madrid.

Eco, U. (1992). *Obra abierta. Obras maestras del pensamiento contemporáneo.* Barcelona: Planeta Agostini.

Edwards, E. (2006). Replantear la fotografía en el museo etnográfico. En J. Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo* (págs. 251-280). Barcelona: Gustavo Gili.

Fernández Ruiz, B. (2004). *De Rabelais a Dalí, La imagen grotesca del cuerpo.* Valencia: PUV-Universidad de Valencia.

Fernández, E. y. (1972). *España Dibujada.* Madrid: Ministerio de Vivienda.

Fernández, H. (2006). Un proyecto colectivo. Misiones pedagógicas. En *Las misiones pedagógicas 1931-1936* (págs. 172-183). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones culturales/Residencia de Estudiantes.

Flusser, V. (2001). *Una filosofía de la fotografía.* Madrid: Síntesis.

Fontcuberta, J. (2001). De la posguerra al siglo XXI. En J. M. Sánchez Vigil, *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI* (págs. 387-471). Madrid: Espasa Calpe.

Fundación Foto Colectania. (2009). Recuperado el 3 de 10 de 2009, de <http://www.colectania.es/index.php?i=1&p=2>

Garavaglia Magdalena, V., & Menna Rosana, B. (1998). *Sobre el uso de imágenes gráficas en la investigación antropológica. Un acercamiento a la Antropología Visual.* Recuperado el 8 de febrero de 2009, de Ciudad Virtual de Antropología y Arqueología.: <http://www.naya.org.ar/congreso/ponencia1-19.htm>

García Canclini, N. (1982). *Fotografía e ideología: sus lugares comunes.* México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

García Canclini, N. (2002). *Las culturas populares en el capitalismo.* México D.F.: Grijalbo.

Geertz, C. (2004). *El conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas.* Barcelona: Paidós.

Geertz, C. (2005). *La interpretación de las culturas.* Barcelona: Gedisa.

Giannetti, C. (1999). *Ars Telemática. La estética de la intercomunicación.* Recuperado el 10 de septiembre de 2011, de <http://www.mecad.org/e-journal/archivo/numero2/art4.htm#iniciocg>

Gili, M. (1998). Adictos a la vida. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIII-Cuaderno segundo, 191-197.

Gili, M. (2006). La razón habla, el sentido muerde. En J. Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo* (págs. 303-311). Barcelona: Gustavo Gili.

Girón, J. (1995). *La luz domesticada. Vida y obra de Nicolás Muller*. Gijón: Universidad de Oviedo.

Goldsen, R. K. (1999). Televisión. En M. J. Buxó, & d. M. Jesús M., *De la investigación audiovisual*. Madrid: Cuadernos A. Biblioteca Universitaria.

Gombrich, E. H. (1998). *Historia del arte*. Madrid: Debate.

Gómez Isla, J. (2005). *Fotografía de creación*. Madrid: Nerea.

Gómez Molina, J. J. (1995). *Las lecciones de dibujo*. Madrid: Cátedra.

Gómez Ramos, A. (2002). Por qué importó el pasado (el espejo deformante de nuestros iguales). En M. Cruz, *Hacia dónde va el pasado. El porvenir de la memoria en el mundo contemporáneo* (págs. 73-92). Barcelona: Paidós.

González Alcantud, J. A. (1999). La fotoantropología, el registro gráfico y sus sombras teóricas. *Revista de Antropología Social*, 8, 37-55.

González, E. F. (2002). *El carnaval en España*. Madrid: Actas. Cuadernos de Cultura y Civilización. .

González, I. (1998). Prólogo. En *Vanitas. Cristóbal Hara*. Murcia: Mestizo y Photovisión.

Goody, J. (2004). La transcripción del Patrimonio Oral. *Museum Internacional. Patrimonio intangible* (221-222), 94-97.

Goody, J., & Watt, I. (1997). Las consecuencias de la alfabetización. En D. Crowley, & P. Heyde, *La comunicación en la historia. Tecnología, cultura y sociedad*. Barcelona: Bosch.

Grau Rebollo, J. (2002). *Antropología audiovisual*. Barcelona : Bellaterra.

Griaule, M. (1957). *Méthode de l'Ethnographie*. París: Presses Universitaires de France.

Guía del Museo. (2004). *Real Academia de San Fernando* . Madrid: El Viso.

Gurán, M. (1999). Mirar/ver/comprender/contar/la fotografía y las ciencias sociales. En *Segunda Muestra Internacional de Cine, Vídeo y Fotografía. El Mediterráneo, Imagen y Reflexión*. Granada: Working papers, nº3. Diputación Provincial de Granada. Centro de Investigaciones Científicas Ángel Ganivet.

Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.

Hall, E. (1989). *El lenguaje silencioso*. Madrid: Alianza.

Hall, E. (1978). *Más allá de la cultura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Joly, M. (1999). *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La Marca.

Kayser, W. (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: La balsa de la medusa.

Kerckhove, D. d. (1997). Las nuevas psicotecnologías. En D. Crowley, & H. Paul, *La comunicación en la historia*. Barcelona: Bosch Casa.

Le Breton, D. (2008). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lenaghan, P. (2006). La formación de una colección fotográfica de Castilla-La Mancha: monumentos, tipos y trajes. En L. Crespo, & R. Villena, *Fotografía y Patrimonio*. Toledo: Centro de Estudios de Castilla la Mancha.

Lisón Arcal, J. C. (2005). Investigando con fotografía en antropología social. En C. Ortiz García, C. Sánchez-Carretero, & A. Cea Gutiérrez, *Maneras de Mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía* (págs. 15-30). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-CSIC.

Lisón Arcal, J. C. (1999). Una propuesta para iniciarse en Antropología Visual. *Revista de Antropología Social*, 8, 15-35.

Lison Tolosana, C. (2008). Presentación. En G. Brenan, *Al sur de Granada*. Barcelona: Tusquets.

Llamazares, J. (2000). Prólogo. Historia de una pasión. En *Biblioteca de fotógrafos españoles. Cristina García Rodero*. Madrid: La Fábrica.

López Mondéjar, P. (2005). *Historia de la fotografía en España. Desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg.

López Mondéjar, P. (s.f.). *Magia y Realidad. Presentación*. Recuperado el septiembre de 2009, de Instituto Cervantes: <http://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/masats/presentacion.htm>

Maffesoli, M. (1997). *El elogio de la razón sensible*. Barcelona: Paidós.

Maffesoli, M. (2001). *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Barcelona: Paidós.

Maffesoli, M. (2004). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de cultura económica.

Manquel, A. (2002). *Leer imágenes*. Madrid: Alianza.

Martínez Pérez, A. (2008). *Antropología Visual*. Madrid: Síntesis.

Masats, R. (2000). En *Biblioteca de fotógrafos españoles. Ramón Masats*. Madrid: La Fábrica.

Matsuura, M. (2004). Prefacio. *Intangible Heritage. Museum Internacional*, 221-222, 4-6.

Mauss, M. (1971). *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.

Mendelson, J. (2006). Archivos colectivos y autoría individual: la fotografía y las Misiones Pedagógicas. En *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones culturales/Residencia de Estudiantes .

Miguelé, M. M. (s.f.). *Transdisciplinariedad y lógica dialéctica. Un enfoque para la comprensión del mundo actual*. Obtenido de <http://prof.usb.ve/miguelm/transdiscylogicadialectica.html>

Montero, J., & Ortiz-Echague, J. (2005). Usos documentales de la fotografía artística: José Ortiz Echagüe en el Museo del Traje. En R. L. Lita, J. M. Felici, & F. J. (Eds.), *El análisis de la imagen fotográfica*. Madrid.

Morentin, A. D. (2007). *Cátedra de Patrimonio y arte Navarro*. Obtenido de Jean Laurent, las lavanderas de Córdoba, 1863-72: <http://www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/pieza/laurent/default.html>

Morère Molinero, N. (1999). Turismo Cultural. En F. Baylón Maríné, *50 años del Turismo Español. Un análisis histórico estructural*. Madrid: ed. Centro de Estudios Ramón Areces.

Morin, E. (2004). *Introducción al pensamiento complejo*. México D.F.: Gedisa.

Morin, E. (2004). *La mente bien ordenada*. Barcelona: Seix Barral.

Munjeri, D. (2004). Patrimonio Inmaterial. *Intangible Heritage. Museum Internacional*, 221-222, 13-21.

Muñoz Carrión, A. (2008). El patrimonio cultural material y el inmaterial: buenas prácticas para su preservación. *Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, 3, 495-534.

Muñoz Carrión, A. (2002). La realidad contorneada. *ManiComic. Revista de la Facultad de Bellas Artes de la UCM*, 3.

Muñoz Carrión, A. (1986). Ritual folklórico y representaciones colectivas. Modelo de análisis comunicacional. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 33, 55-83.

Muñoz Jiménez, J. (2007). *Tres reflexiones sobre la fotografía. Como instrumento de trabajo en la investigación social*. Recuperado el 7 de agosto de 2008, de Cuadernos de Comunicación: <http://cdc.escogranada.com/cdc/wp-content/uploads/2009/03/1cuadernos124-139.pdf>

Naranjo, J. (. (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.

Naranjo, J. (1998). Fotografía y antropología: los inicios de una relación fructífera. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIII-Cuaderno segundo, 9-22.

Olivares, R. (2005). *100 fotógrafos españoles*. Madrid: Exit publicaciones.

Ong, W. (1997). Lo oral, lo escrito y los medios de comunicación modernos. En D. Crowley, & P. Heyde, *La comunicación en la historia. Tecnología, cultura y sociedad* (págs. 90-97). Barcelona: Bosch.

Ortega y Gasset, J. (1930). Prólogo. Para una ciencia del traje popular. En J. O. Echagüe, *Tipos y Trajes*.

Ortiz García, C., Sánchez-Carretero, C., & Cea Gutiérrez, A. (2005). *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-CSIC.

Panofsky, E. (2003). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.

Patiño, A. (2001). La mirada encrucijada. En *Biblioteca de fotógrafos españoles. Xurxo Lobato*. Madrid: La Fábrica.

Pérez Sánchez, F. (1997). Los escenarios del conocimiento. *Política y sociedad*, 67-76.

Piault, M. H. (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra.

Pierce, C. S. (1905). *The nature of Science, MS 1334, Adirondack Summer Shool Lectures*.

Piette, A. (2007). Fondements épistémologiques de la photographie. *Ethologie française 2007*, 109.

Reina Palazón, A. (1996). *El costumbrismo en la pintura sevillana del siglo XIX*. Obtenido de Actas del VI Congreso. El costumbrismo romántico:
http://www.cervantesvirtual.com/portal/romanticismo/actas_pdf/romanticismo_6/reina.pdf

Ricard Terré. *Fotógrafo*. (2009). Obtenido de
<http://www.ricardterre.com/cndex.html>

San Román, T. (1995). Prólogo. En R. Zabalza, *Imágenes gitanas* (págs. 9-10). Utrera-Sevilla: Photovisión.

Sánchez Montalbán, F. J. (2006). La máquina etnográfica. Reflexiones sobre fotografía y antropología visual. *Contraluz. Revista de la Asociación Cultural Arturo Cerdá y Rico*, 3, 53-72.

Sánchez, F. J. (2004). El Dios fotogénico. El festejo religioso a través de la imagen fotográfica. *Cuadernos de Antropología*, 680.

Sánchez-Biosca, V., & (Coord.). (2005). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Cátedra.

Sánchez-Ostiz, M. (2001). Del mirar de frente. En *Colección de fotógrafos españoles*. Lobo Altuna. Madrid: La Fábrica.

Santaella, L. (1998). *La evolución del los tres tipos de argumento: abducción, inducción y deducción*. Obtenido de C. S. Pierce y la abducción: <http://www.unav.es/gep/AN/Santaella.html>

Scherer, J. C. (1995). Ethnographic photography en anthropological research. En P. Hockings, *Principles of Visual Anthropology* (págs. 201-216). Berlin: Mouton de Gruyter.

Segalen, M. (2005). *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Antropología. Alianza Editorial.

Serraller, F. C. (1996). *James Ensor*. Madrid: El Viso.

Smith, W. E. *Más real que la realidad*. La Fábrica, Madrid.

Solana, J. G. (2000). *España negra*. Granada: Comares.

Sougez, M.-L. (2007). La aparición de la fotografía. Inventores y primeros procedimientos. En M.-L. Sougez, *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

Sougez, M.-L., & Pérez Gallardo, H. (2003). *Diccionario de historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

Tylor, E. (1977). *Cultura primitiva*. Madrid: Ayuso.

Vega, C. (2007). Reconocimientos del mundo. En M.-L. Sougez, *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

Vega, J. (2002). El traje del pueblo, Ortiz Echagüe y el simulacro en España. En *José Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología* (págs. 17-68). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Verón, E. (1987). *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.

Vicente, R. C. (1973). *Arquitectura Popular de la Vera de Cáceres*. Madrid: Ministerio de la Vivienda.

Vilches, L. (2002). *La lectura de la imagen*. Barcelona: Paidós.

VV.AA. (1999). *Introducción al Turismo. Educación Turística*. Madrid: Organización Mundial del Turismo.

VV.AA. (1998). *Sorolla y la Hispanic Society. Catálogo de la exposición*. Madrid: Fundación Thyssen-Bornemisza.

VV.AA. (2007). *Visión de España. Colección de la Hispanic Society of America*. Bancaja.

Zunzunegui, S. (2003). *Pensar la Imagen*. Madrid: Cátedra.



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE DIBUJO II (IMAGEN Y DISEÑO)



Anexos

Tesis doctoral
**Las imágenes del patrimonio cultural inmaterial
en España, 1940-2010**

**María Jesús Velasco Gutiérrez
2012**

Dirección: Dr. Antonio Muñoz Carrión



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE DIBUJO II (IMAGEN Y DISEÑO)



Anexos

Tesis doctoral

Las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en España, 1940-2010

**María Jesús Velasco Gutiérrez
2012**

Dirección: Dr. Antonio Muñoz Carrión

ANEXO I

Imágenes de las publicaciones periódicas de antropología y etnografía (páginas con imágenes digitalizadas: hojas índices en soporte papel y archivos en CD)

- Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. Consejo Superior de Investigaciones Científicas-CSIC / **pág. 7**
- Etnografía Española. Ministerio de Cultura / **pág. 45**
- Fundamentos de Antropología. Instituto Ángel Ganivet- Diputación de Granada / **pág. 79**
- Narria. Estudio de Artes y Costumbres Populares. Universidad Autónoma de Madrid / **pág. 107**

Imágenes del Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular (Páginas con imágenes digitalizadas: hojas índices en soporte de papel y archivos en CD)

- Certamen Nacional de Fotografía sobre Artesanías, Tradiciones y Costumbres, 1ª etapa: 1984-1990 / Certamen Nacional sobre Artes y tradiciones Populares, 2ª etapa: 2001-2010 / **pág. 227**

ANEXO II

Cuadros informativos sobre el patrimonio cultural inmaterial de España en diferentes soportes (virtuales y en papel): recursos iconográficos, contenidos, agentes emisores, y receptores, usos y canales de participación e interacción

- Publicaciones periódicas de antropología y etnografía (impresas y digitales) / **pág. 287**
- Catálogos del Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular / **pág. 295**
- Portales y páginas web con imágenes del PCI internacionales, nacionales y por autonomías / **pág. 299**

ANEXO III

Normativas internacionales y nacionales en materia de patrimonio cultural inmaterial

- Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial, 2003 / **en CD**
- Plan Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial, 2011 / **en CD**

ANEXO I
Imágenes de las
publicaciones periódicas de
antropología y etnografía
(hojas índices de páginas
con imágenes digitalizadas)

Revista de Dialectología y Tradiciones
Populares. Consejo Superior de
Investigaciones Científicas-CSIC

Revista: DIALECTOLOGÍA Y TRADICIONES POPULARES

Nº: I. Fecha: 1944-1945

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ANTONIO DE NEBRIJA
SECCION DE TRADICIONES POPULARES

REVISTA
DE
DIALECTOLOGIA
Y
TRADICIONES POPULARES

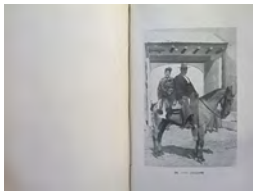
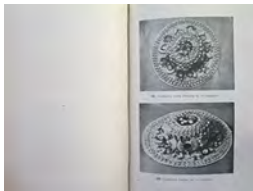
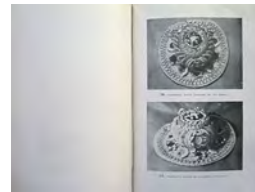
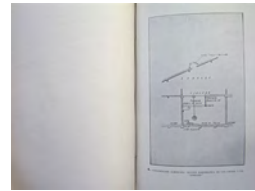
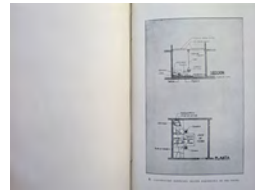
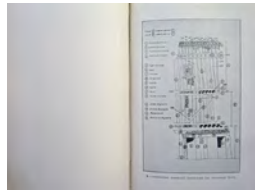
DIRECTOR:

VICENTE GARCÍA DE DIEGO

TOMO I—1945—CUADERNOS 3.º Y 4.º

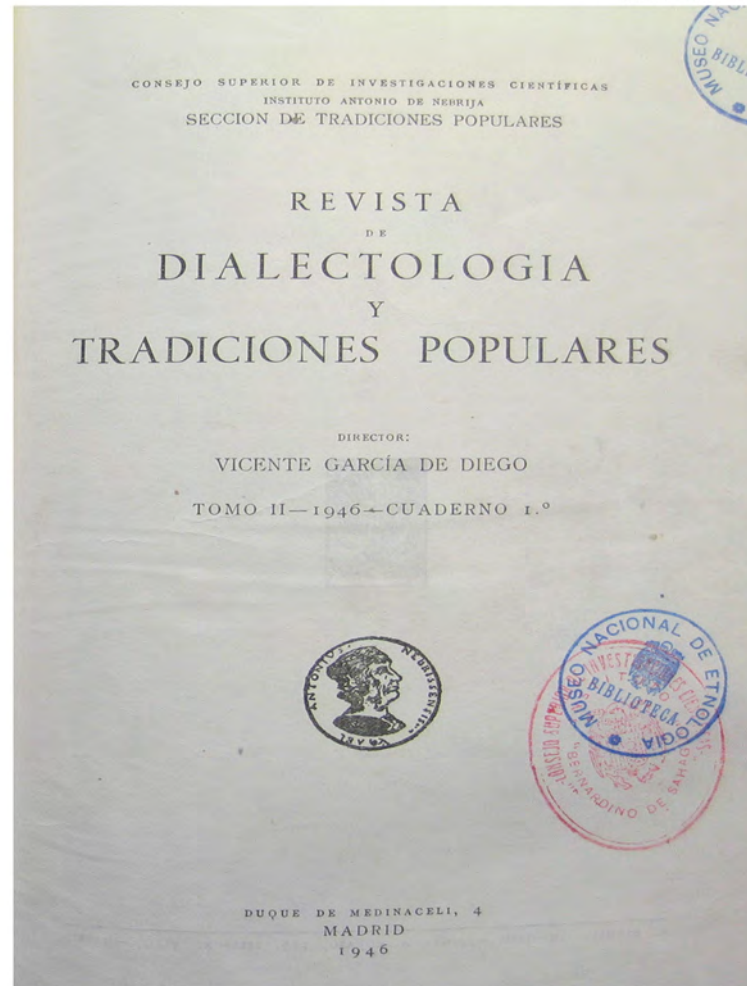


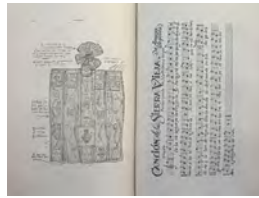
DUQUE DE MEDINACELI, 4
MADRID
1945



Revista: DIALECTOLOGÍA Y TRADICIONES POPULARES

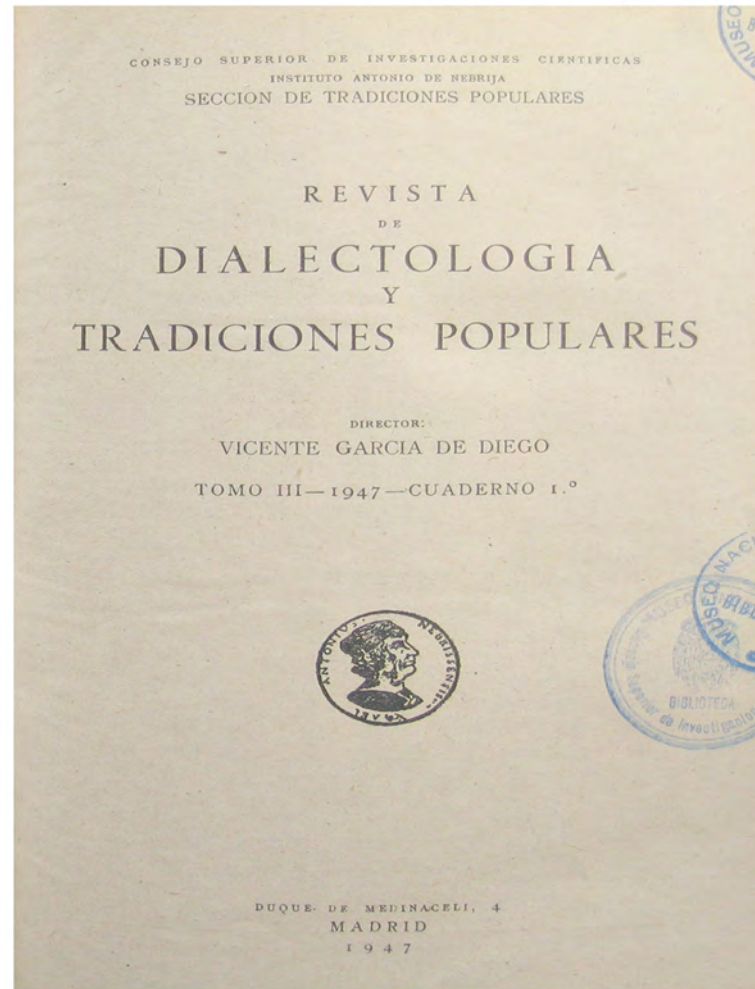
Nº: II. Fecha: 1946

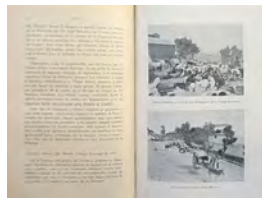
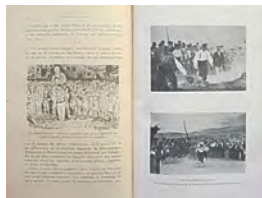
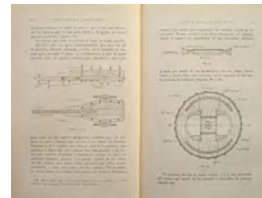
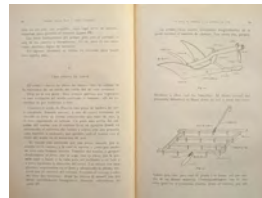
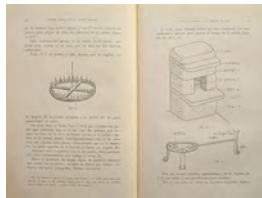
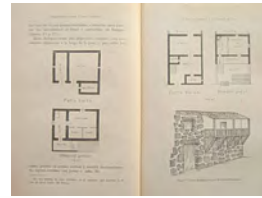




Revista: DIALECTOLOGÍA Y TRADICIONES POPULARES

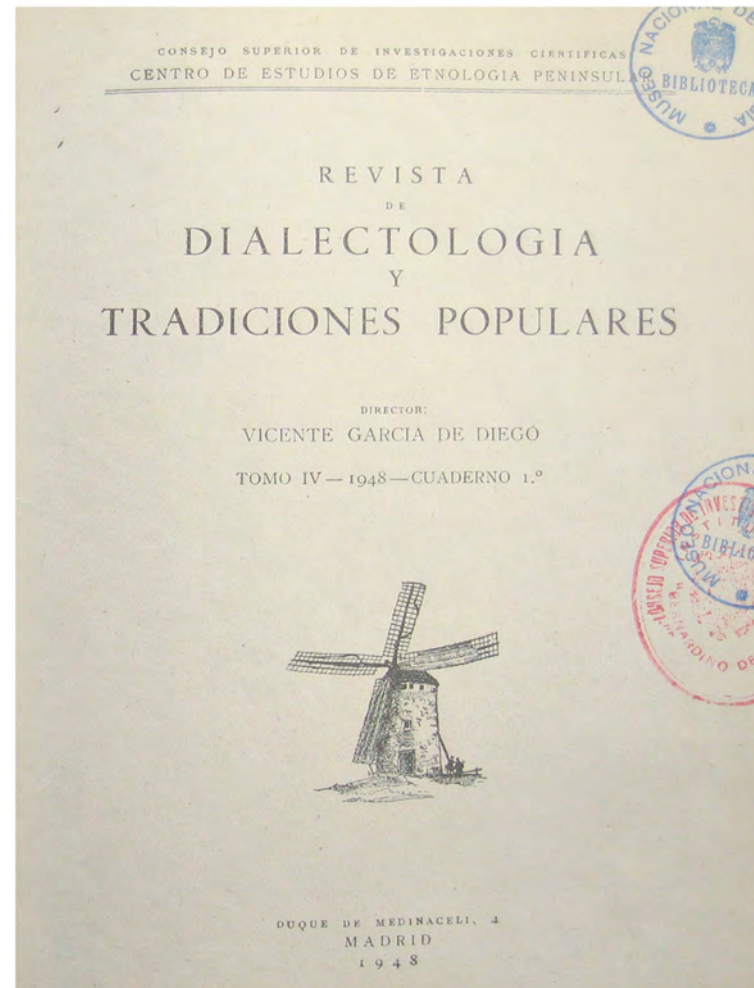
Nº: III. Fecha: 1947

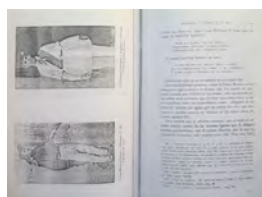
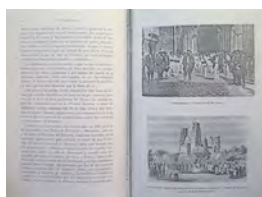
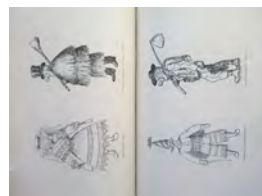




Revista: DIALECTOLOGÍA Y TRADICIONES POPULARES

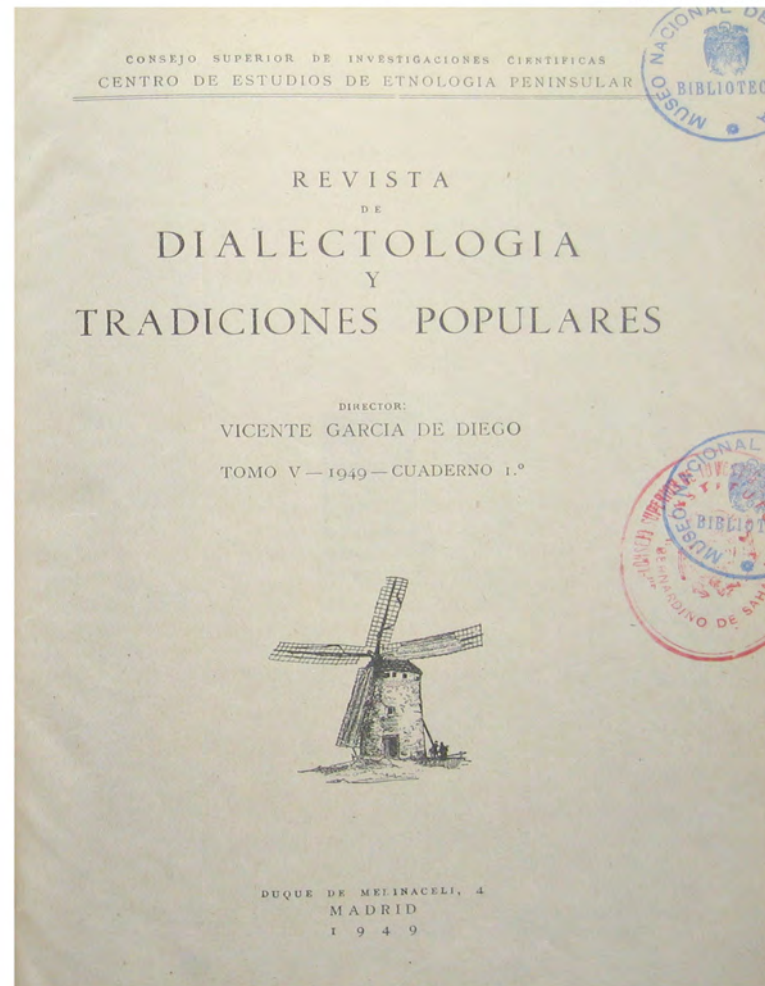
Nº: IV. Fecha: 1948

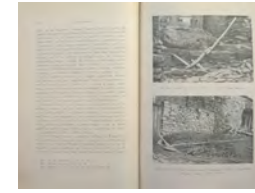
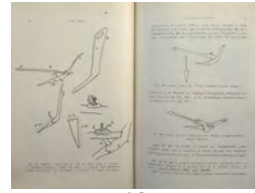
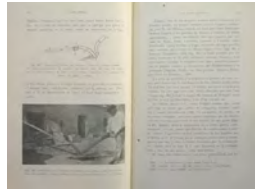
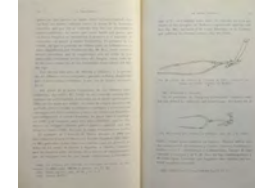
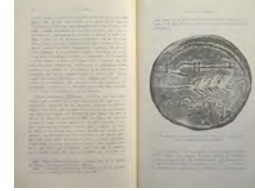
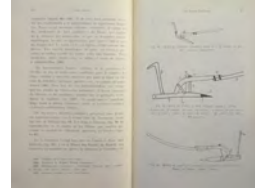
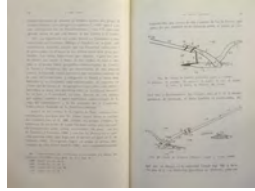
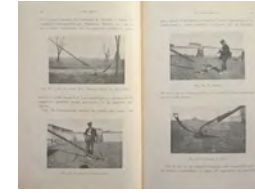
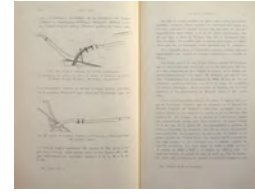
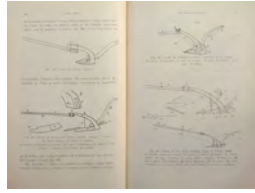
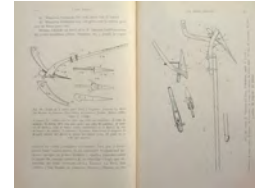
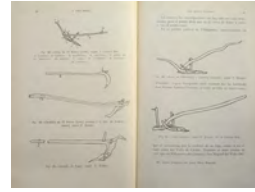
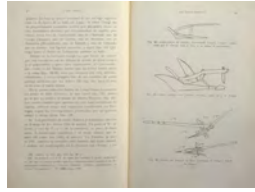
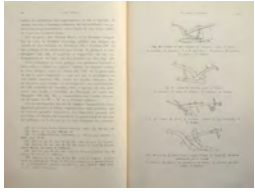
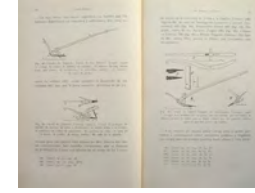
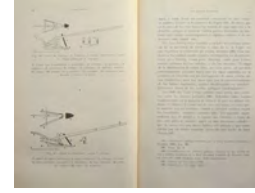
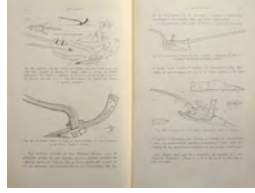
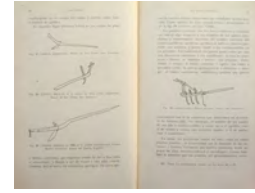
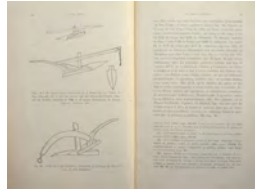
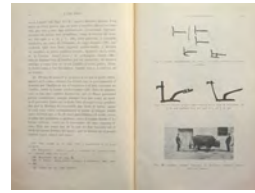
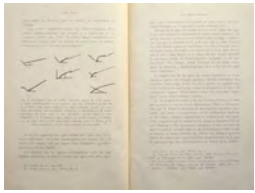




Revista: DIALECTOLOGÍA Y TRADICIONES POPULARES

Nº: V. Fecha: 1949







Revista: DIALECTOLOGÍA Y TRADICIONES POPULARES

Nº: VI. Fecha: 1950

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
CENTRO DE ESTUDIOS DE ETNOLOGIA PENINSULAR

REVISTA
DE
DIALECTOLOGIA
Y
TRADICIONES POPULARES

DIRECTOR:

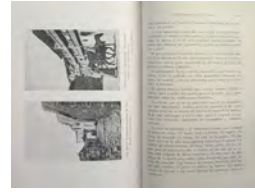
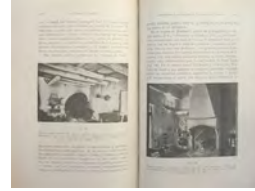
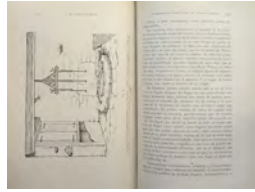
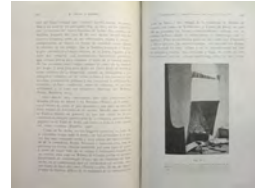
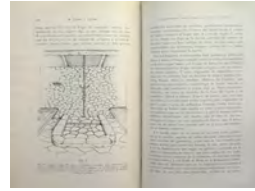
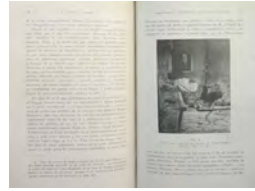
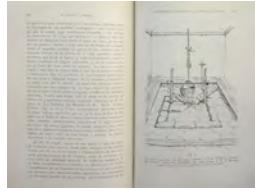
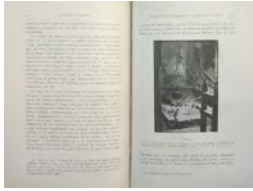
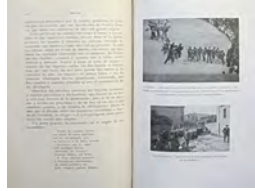
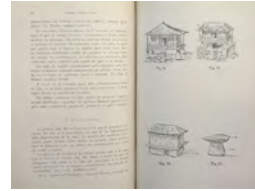
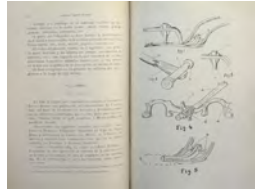
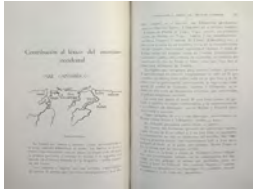
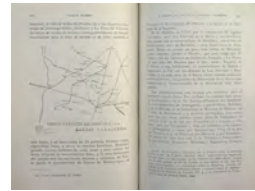
VICENTE GARCIA DE DIEGO

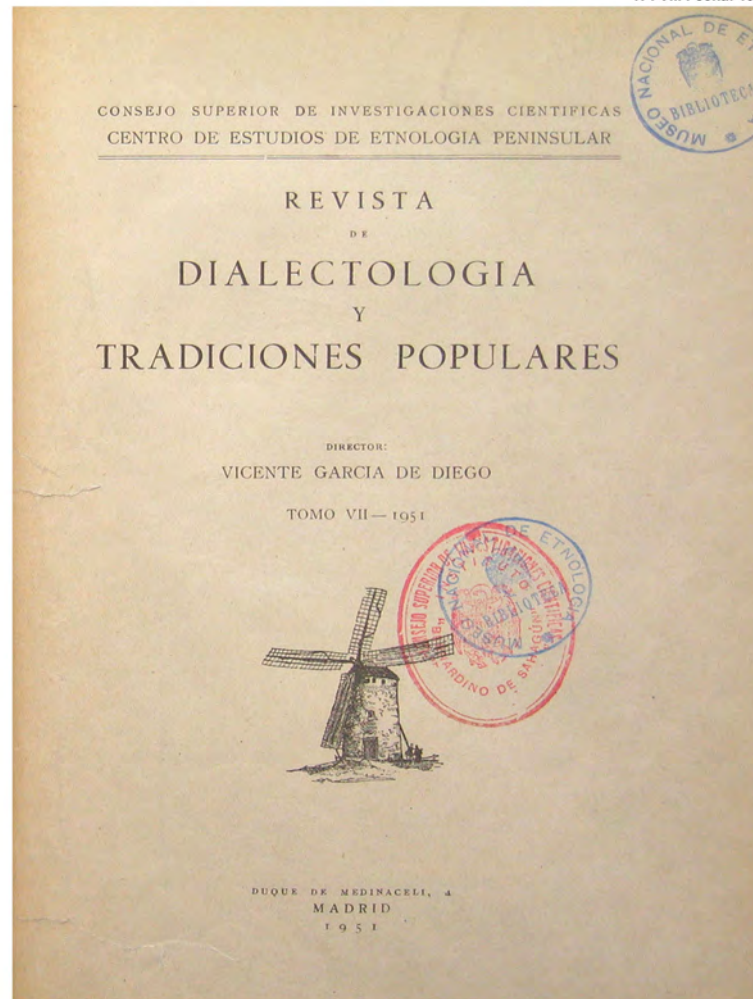
TOMO VI—1950—CUADERNO 1.º

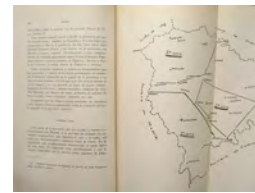
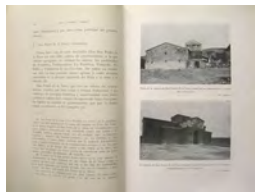


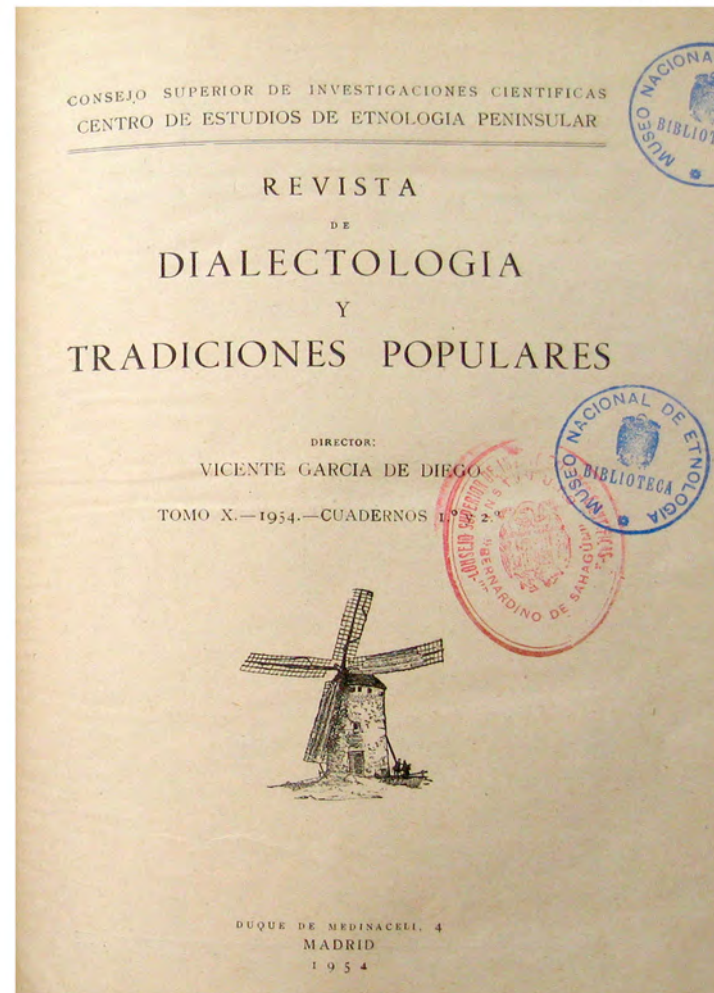
DUQUE DE MEDINACELI, 4
MADRID
1950

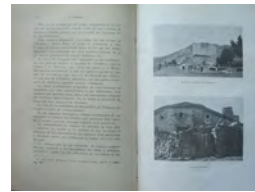
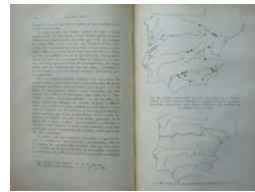
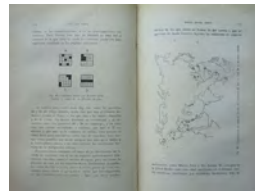
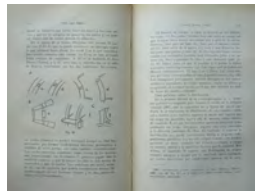
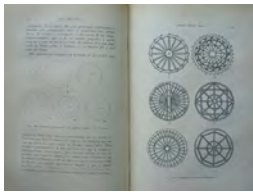
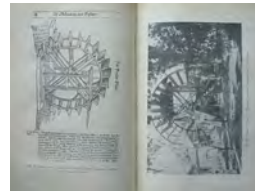
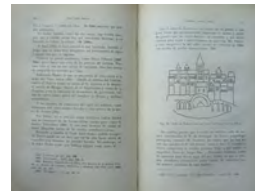
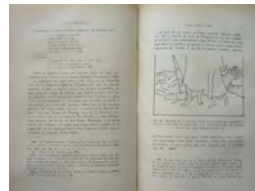
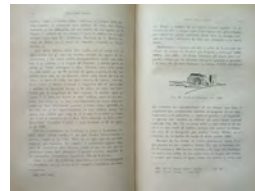
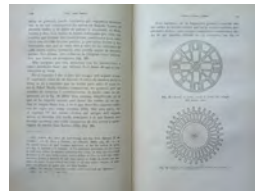
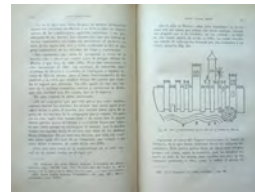
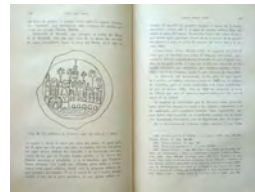
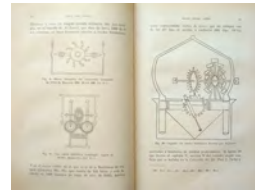
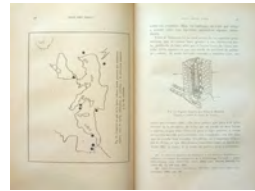
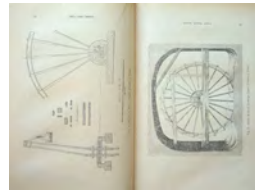
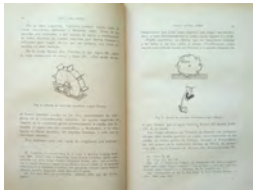


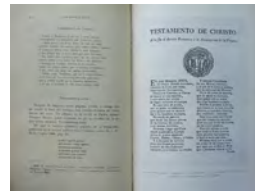
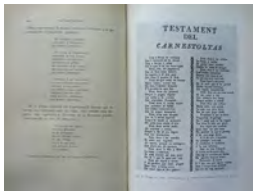
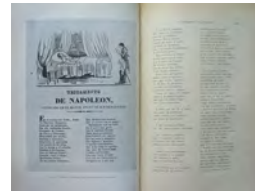
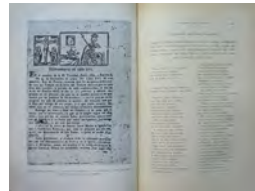
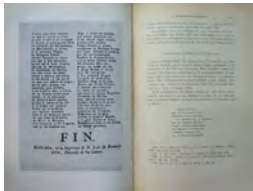
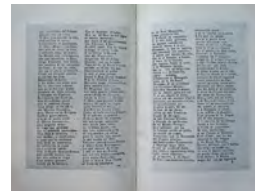
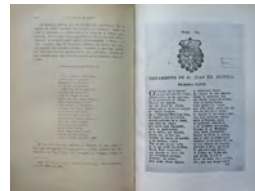
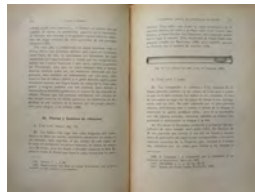
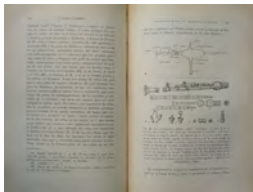
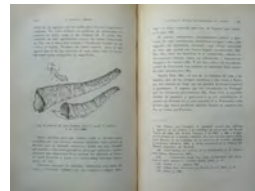
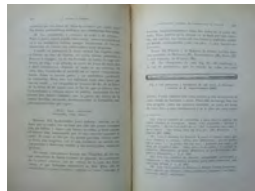
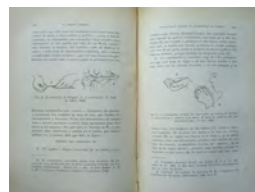
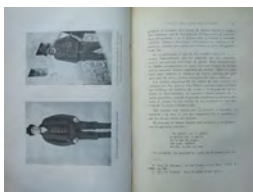


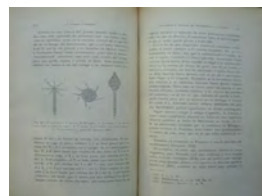
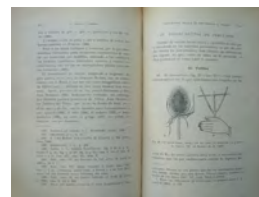
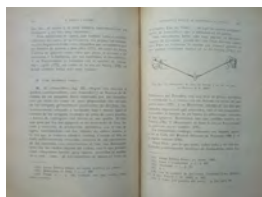






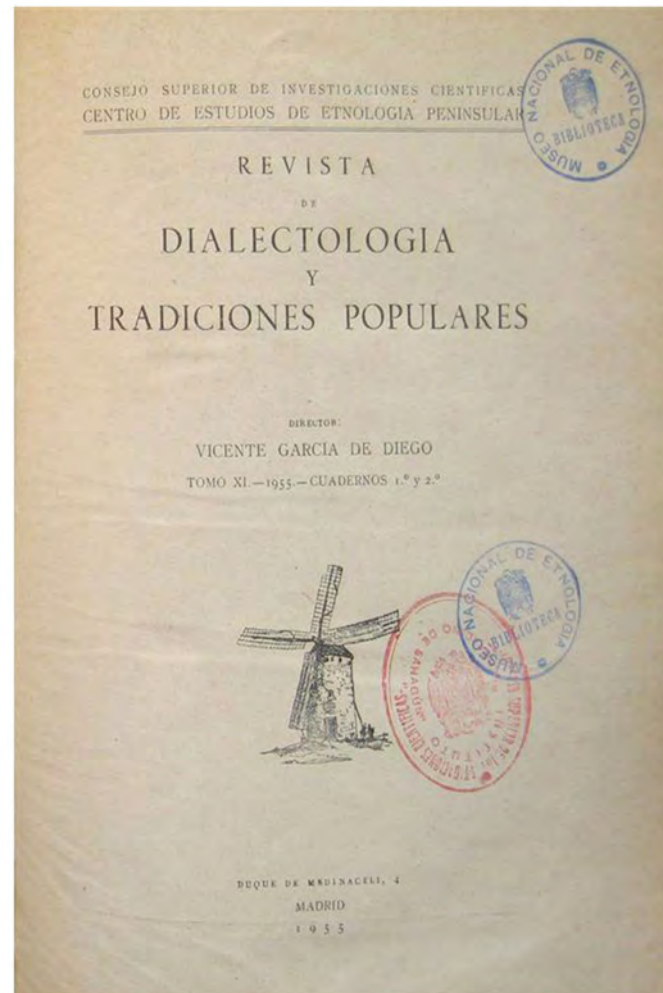


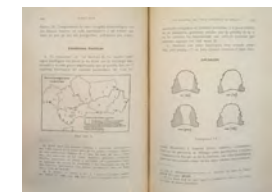
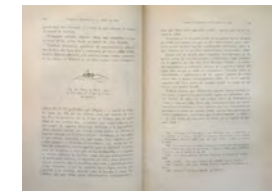
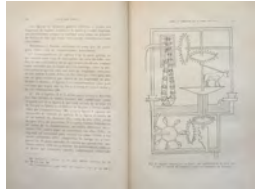
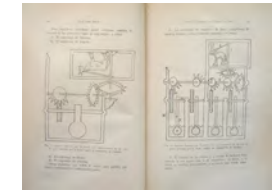
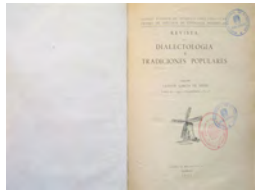


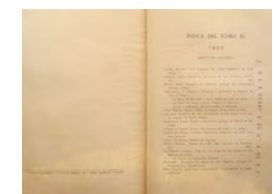
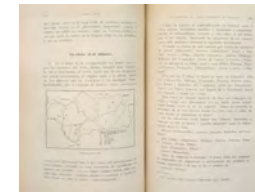
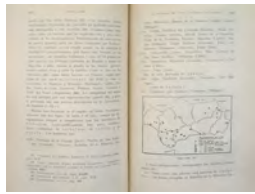
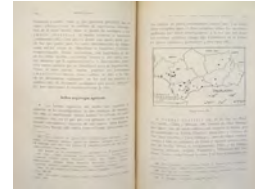
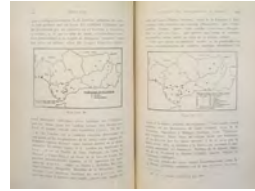
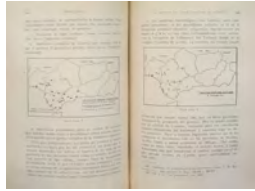
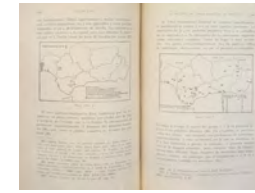
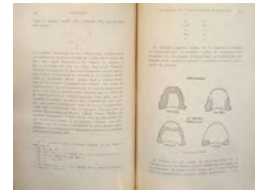


Revista: DIALECTOLOGÍA Y TRADICIONES POPULARES

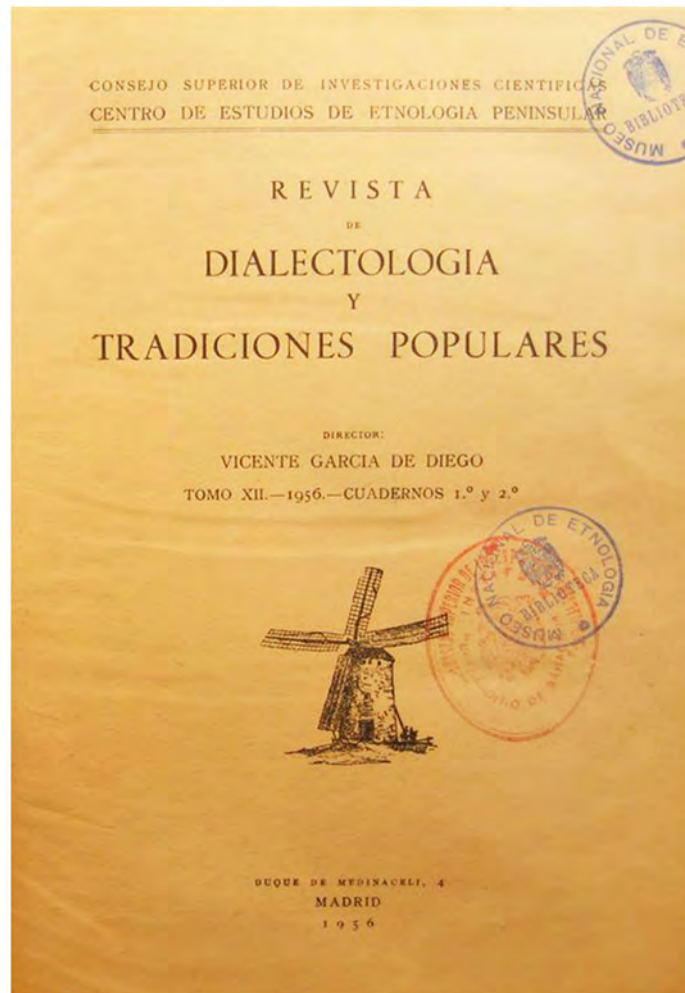
Nº: XI. Fecha: 1955

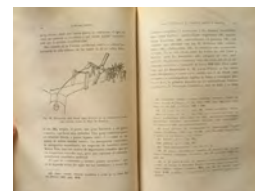
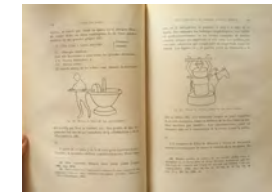
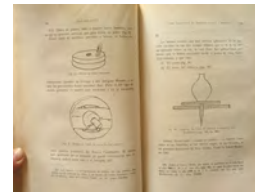
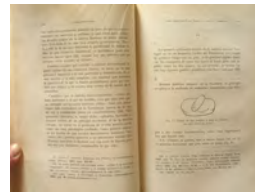
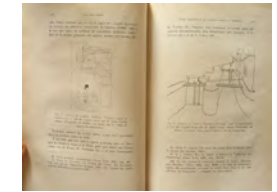
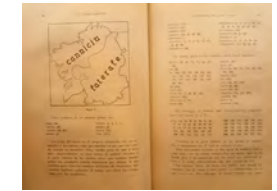
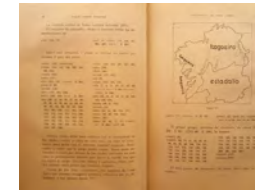
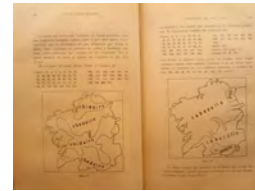
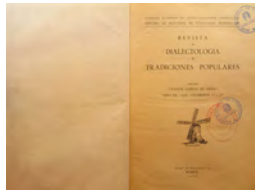






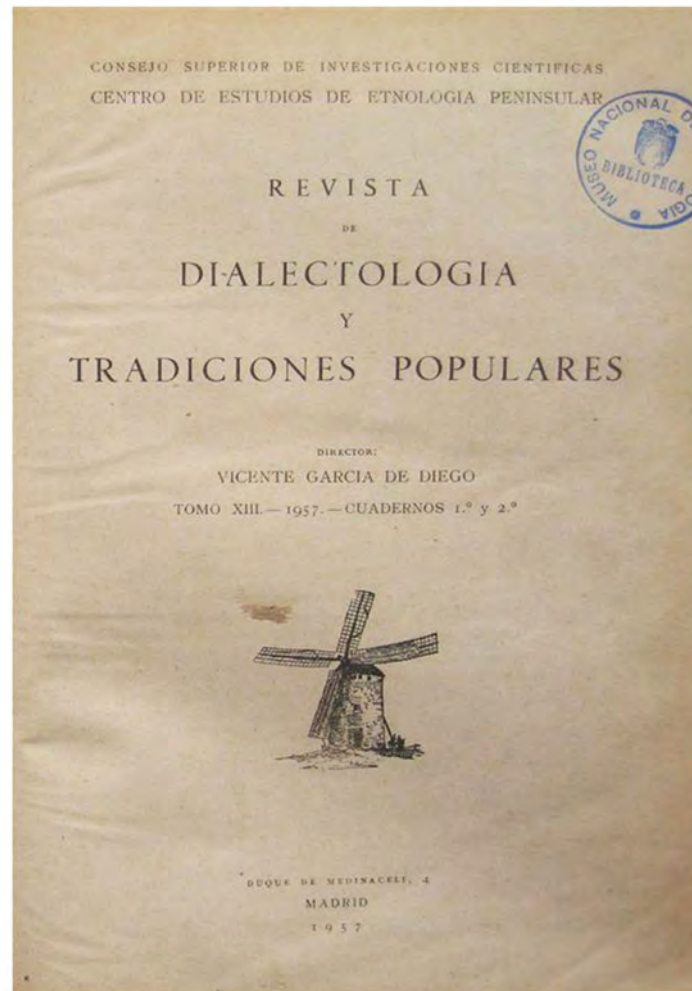
Revista: DIALECTOLOGÍA Y TRADICIONES POPULARES
Nº: XII. Fecha: 1956

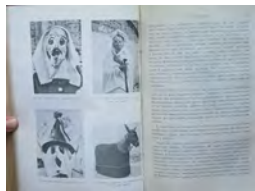
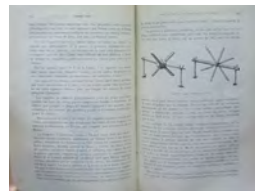
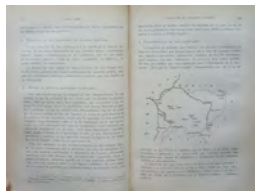
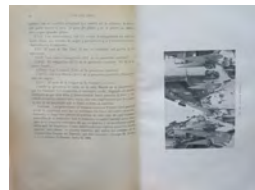
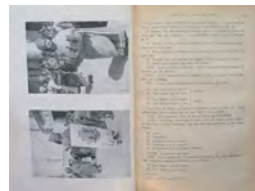
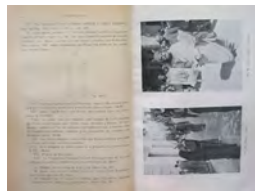
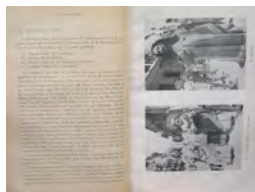
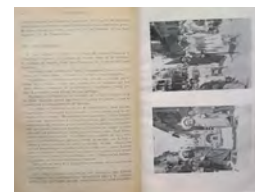
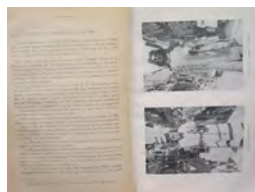


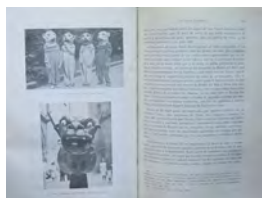
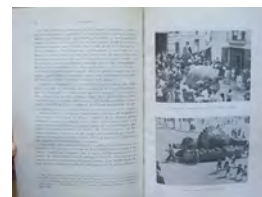
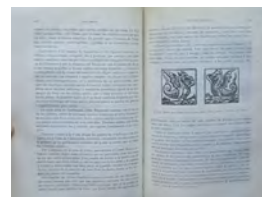
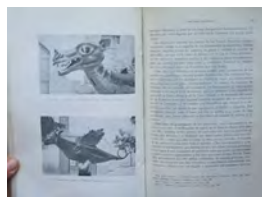




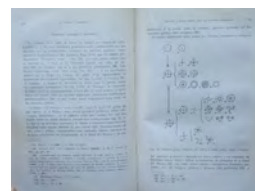
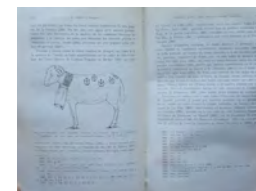
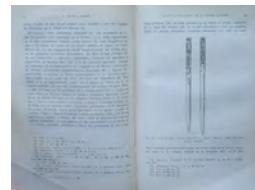
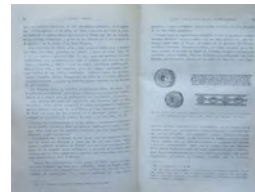
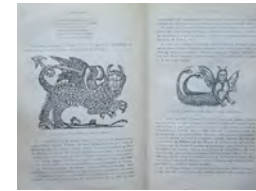
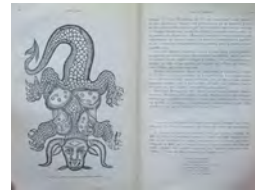
Revista: DIALECTOLOGÍA Y TRADICIONES POPULARES
Nº: XIII. Fecha: 1957

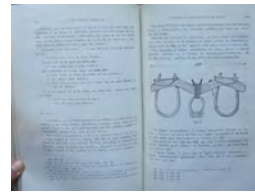
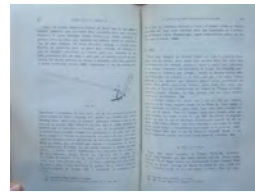
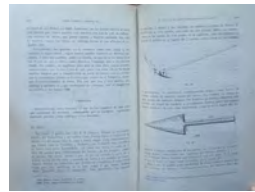
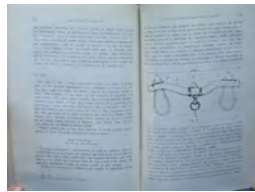
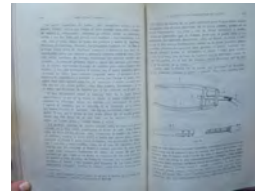
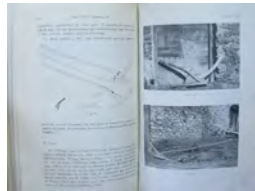
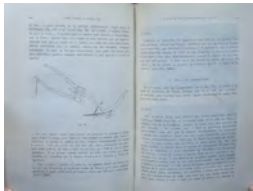
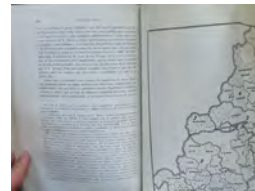
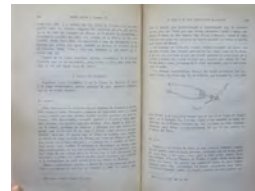
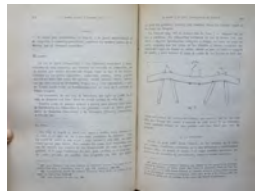
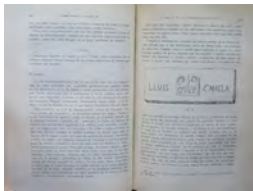
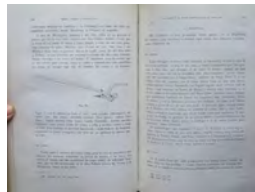
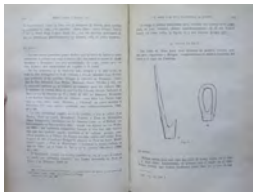
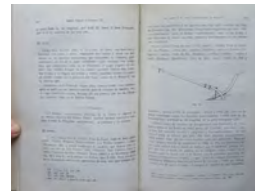
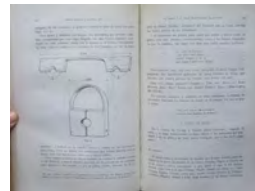
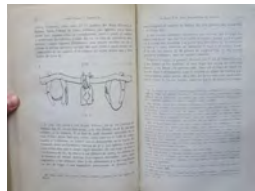
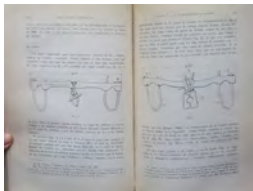
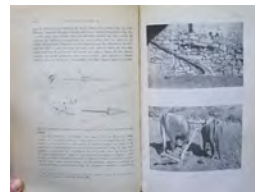


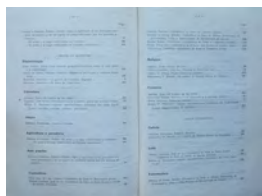
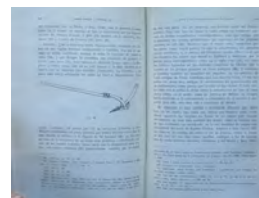
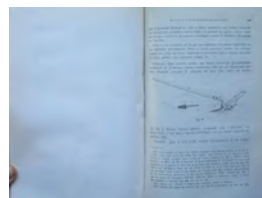
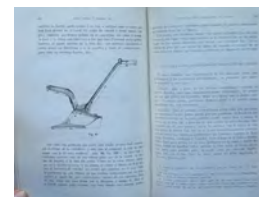
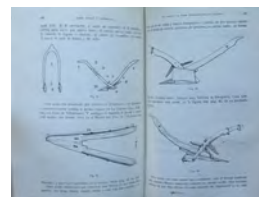
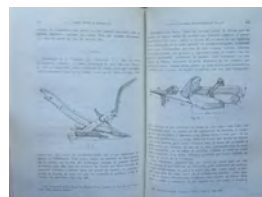
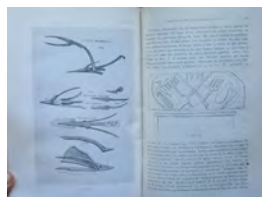
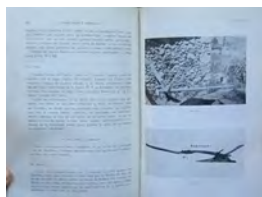












ANEXO I
Imágenes de las
publicaciones periódicas de
antropología y etnografía
(hojas índices de páginas
con imágenes digitalizas)

Revista Etnografía Española. Ministerio de
Cultura

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS
SUBDIRECCION GENERAL DE ARQUEOLOGIA

ETNOGRAFIA ESPAÑOLA

1

Sig.: P083-01
Tit.: Etnografía española
Aut.:
Cod.: 1037575

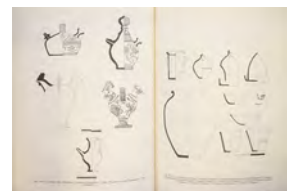
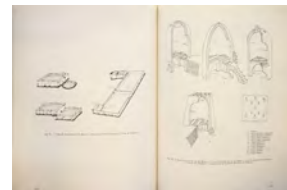
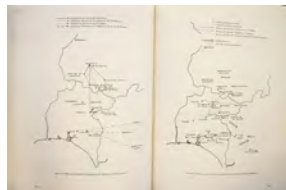
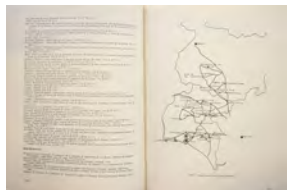
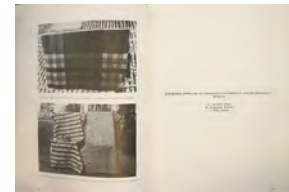
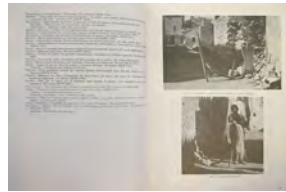
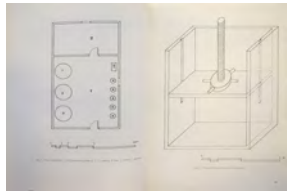
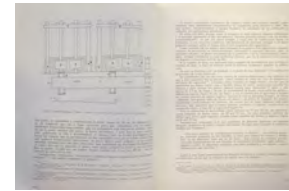
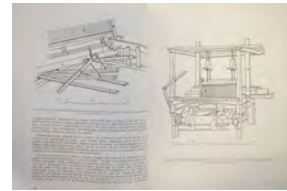
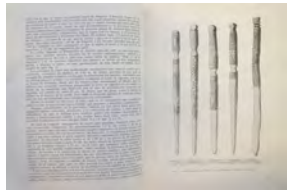


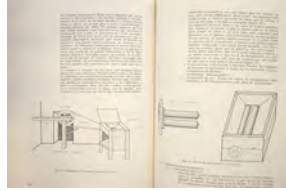
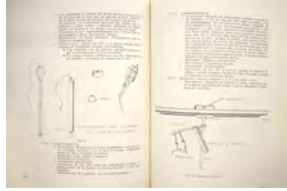
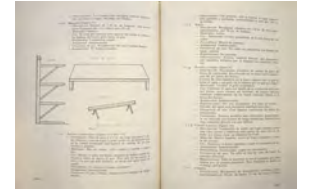
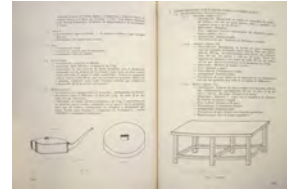
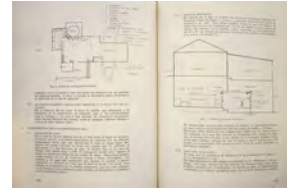
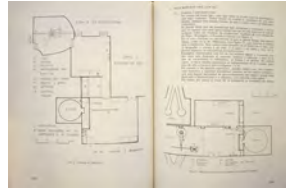
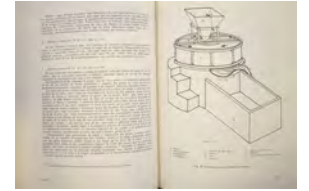
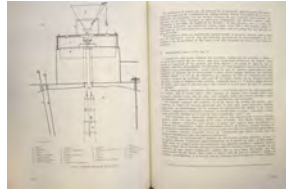
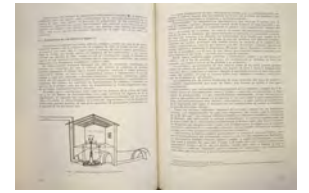
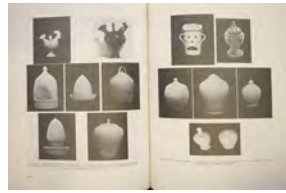
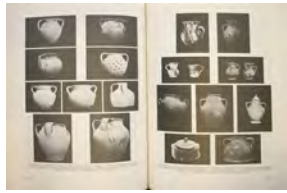
1980

INDICE GENERAL

	<u>Págs.</u>
LABORES TEXTILES TRADICIONALES (GUADALAJARA). Eulalia Castellote Herrero.....	7
ALFARERIA POPULAR EN ANDALUCIA OCCIDENTAL: SUR DE BADAJOZ Y HUELVA. Andrés Carretero Pérez, Matilde Fernández Montes y Carmen Ortiz García	99
LOS MOLINOS DE AGUA DE LA SIERRA DE CADIZ. Javier Escalera Reyes	267
EL PAN DE LA SIERRA DE CADIZ. Antonio Villegas Santaella.....	375
LA EBANISTERIA DE SEVILLA. Andrés Carretero Pérez	469

5







MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS
SUBDIRECCION GENERAL DE ARQUEOLOGIA Y ETNOGRAFIA

ETNOGRAFIA ESPAÑOLA

2

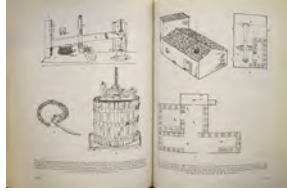
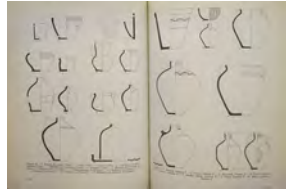
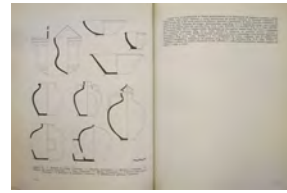
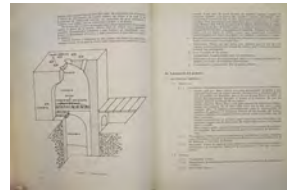
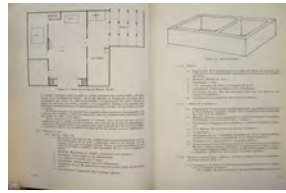
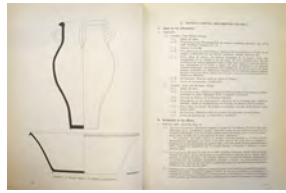
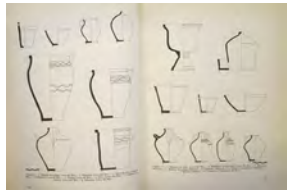
1981

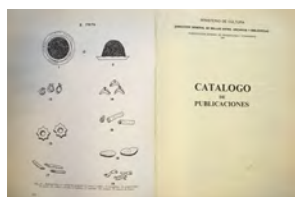
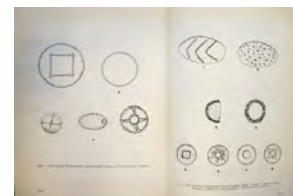
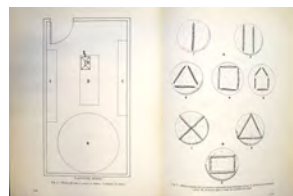
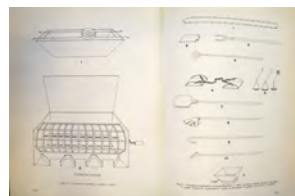
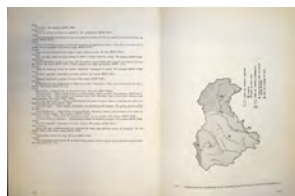
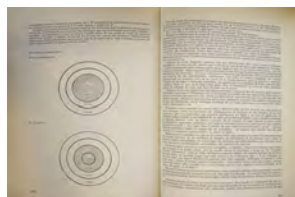
Sig.: P083-02
Tit.: Etnografía española
Aut.:
Cód.: 1037576



INDICE GENERAL

	<u>Págs.</u>
CONSIDERACIONES EN TORNTO A LA ESTRATIFICACION SOCIAL DE UN PUEBLO DE LA SIERRA SEVILLANA. A. Garcia Benitez	7
ALFARERIA POPULAR EN ANDALUCIA OCCIDENTAL II: SEVILLA Y CADIZ. C. Ortiz Garcia, M. Fernández Montes, A. Carretero Pérez	41
EL CULTIVO DE LA VIÑA, LA FABRICACION DE AGUARDIENTE Y LA COLONIA AGRICOLA DE GALEON: ESTUDIO ETNOLOGICO DE LA EVOLUCION Y CRISIS DE LAS ACTIVIDADES ECONOMICAS TRADICIONALES DE CAZALLA DE LA SIERRA (SEVILLA). I. Moreno Navarro, E. Aguilar, J. Agudo, A. Choclán, E. Fernández de Paz, J. M. ^a Montes de Oca, A. Melgar, A. Moreno, J. Moreno	187
PLANIFICACION ARTESANA (GUADALAJARA). E. Castellote Herrero	289





MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS
SUBDIRECCION GENERAL DE ARQUEOLOGIA Y ETNOGRAFIA

ETNOGRAFIA ESPAÑOLA

3

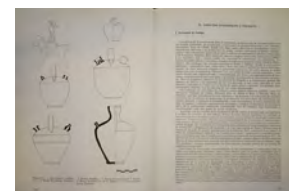
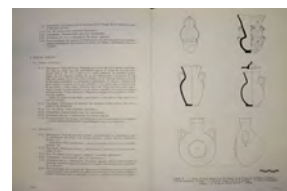
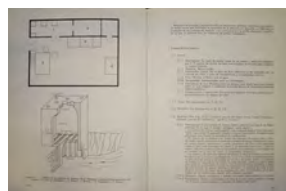
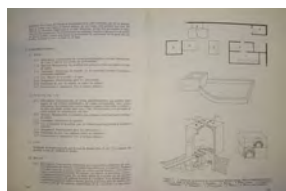
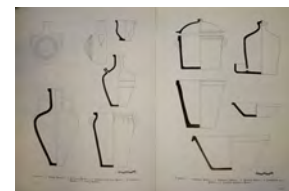
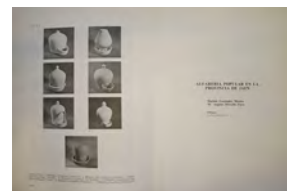
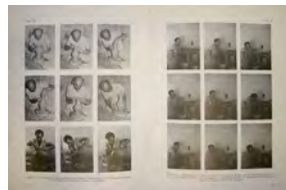
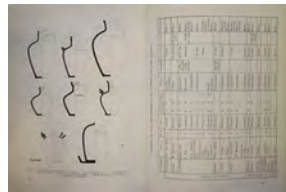
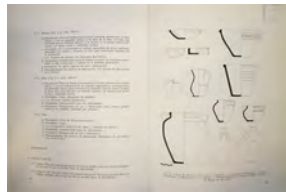
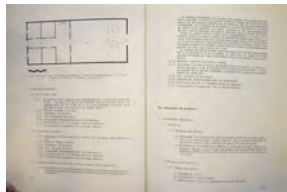
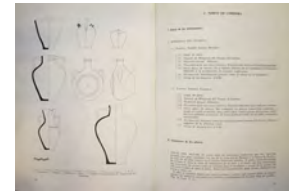
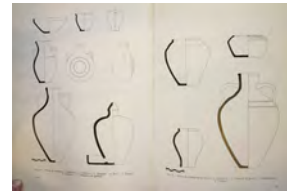
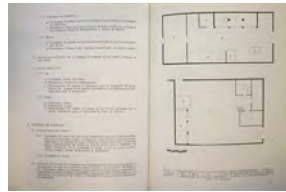
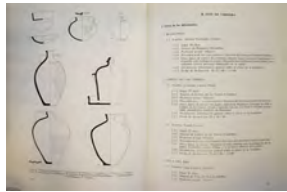
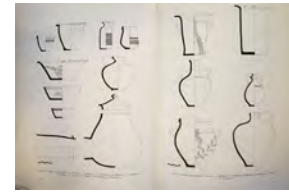
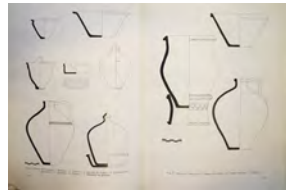
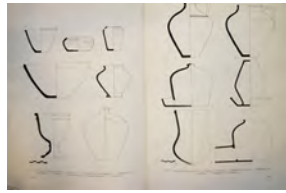
1983

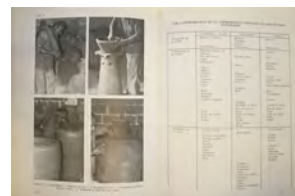
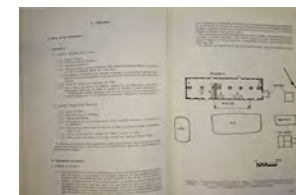
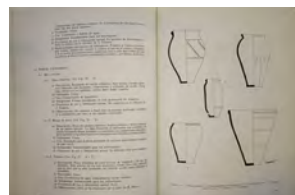
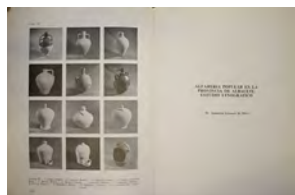
Sig.: P083-03
Tit.: Etnografia española
Aut.:
Cód.: 1037577



INDICE

	<u>Págs.</u>
ALFARERIA POPULAR EN LA PROVINCIA DE CORDOBA. Andrés Carretero Pérez, Carmen Ortiz García	7
ALFARERIA POPULAR EN LA PROVINCIA DE JAEN. Matilde Fernández Montes, M.ª Angeles Morcillo Parés.....	145
ALFARERIA POPULAR EN LA PROVINCIA DE ALBACETE: ESTUDIO ETNOGRAFICO. M.ª Asunción Lizarazu de Mesa.....	263
EL PAN EN LA SIERRA DE CADIZ. Antonio Villegas Santaella.....	383





MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS
SUBDIRECCION GENERAL DE ARQUEOLOGIA Y ETNOGRAFIA

ETNOGRAFIA ESPAÑOLA

4

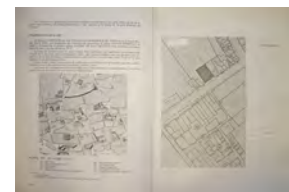
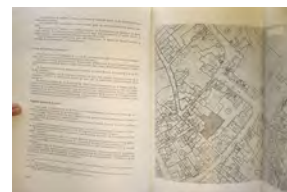
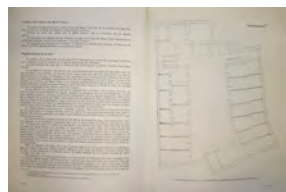
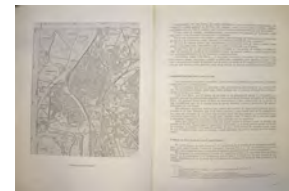
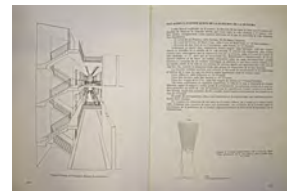
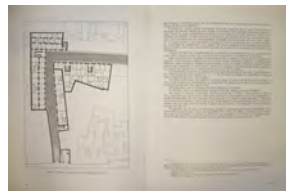
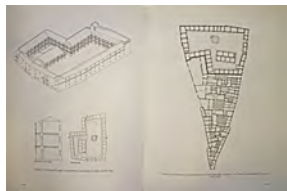
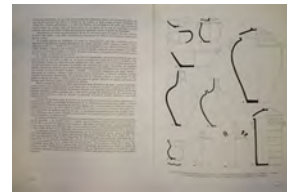
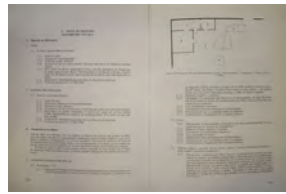
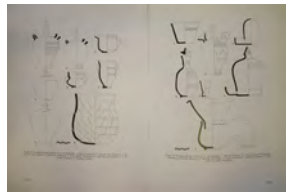
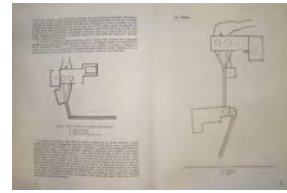
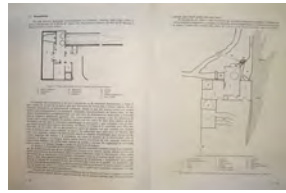
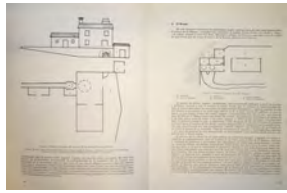
1984

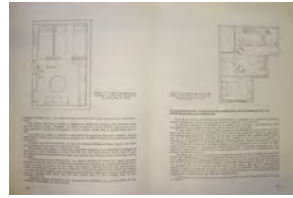
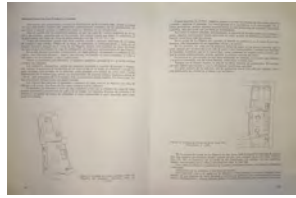
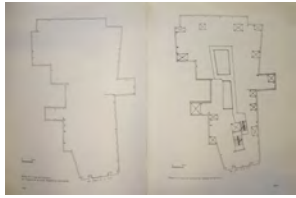
Sig.: P083-04
Tit.: Etnografía española
Aut.:
Cód.: 1037578



INDICE

	<i>Págs.</i>
MOLINOS DE AGUA EN LA SIERRA DE CADIZ. Segunda campaña. Javier Escalera Reyes	7
EL CULTIVO DEL TRIGO EN CASTRILLO DE LA REINA (Burgos). Ensayo de Tecnología agrícola. José Luis González Arpide	51
ALFARERIA POPULAR DE LA PROVINCIA DE GRANADA. Andrés Carretero Pérez, Carmen Ortiz García, Matilde Fernández Montes	83
LA MUJER EN EL CORRAL DE VECINOS SEVILLANO. Alida Carloni	209
LOS HORREOS DEL CONCEJO DE VILLAVICIOSA (Asturias). Armando Graña García y Juaco López Alvarez	283





MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS
SUBDIRECCION GENERAL DE ARQUEOLOGIA Y ETNOGRAFIA

ETNOGRAFIA ESPAÑOLA

5

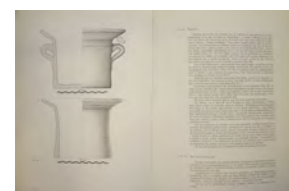
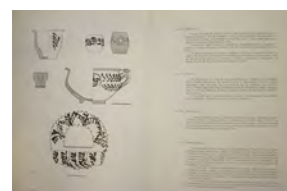
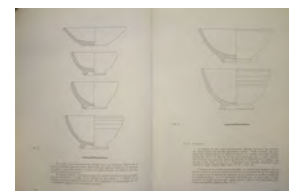
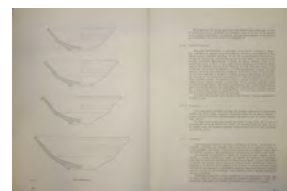
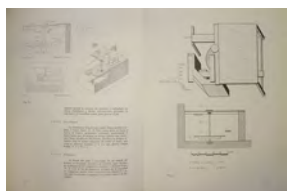
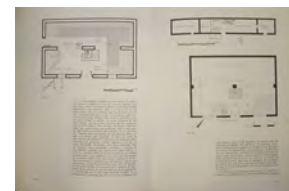
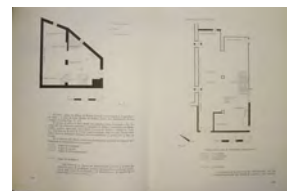
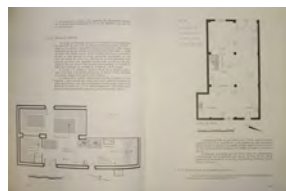
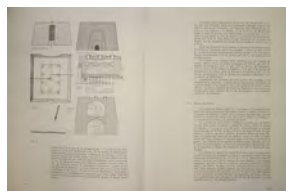
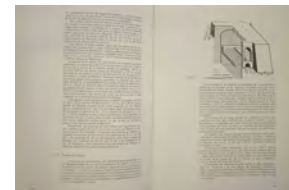
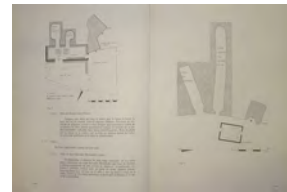
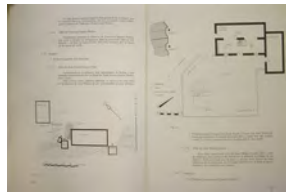
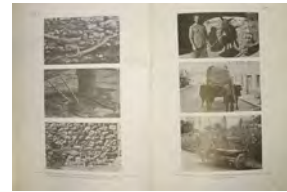
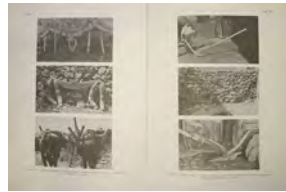
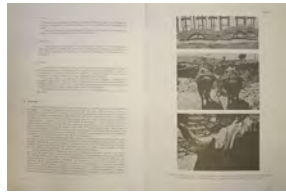
1985

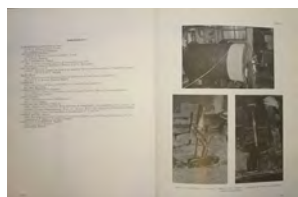
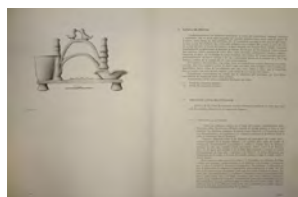
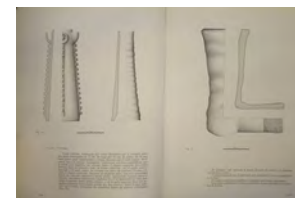
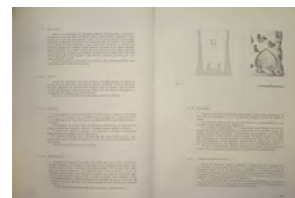
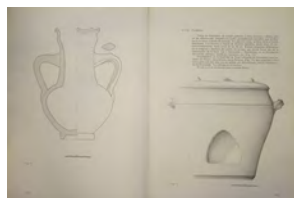
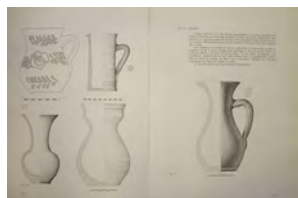
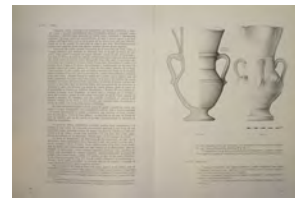
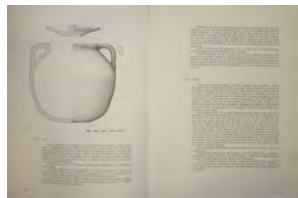
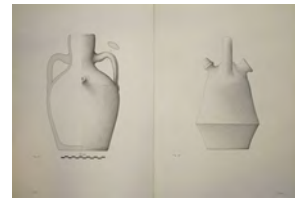
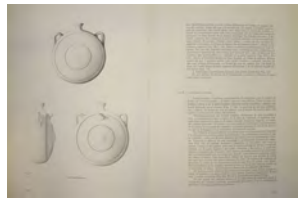
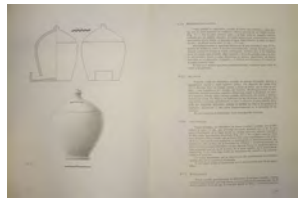
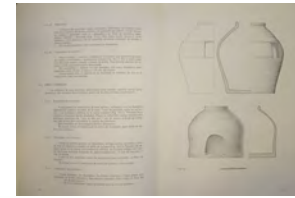
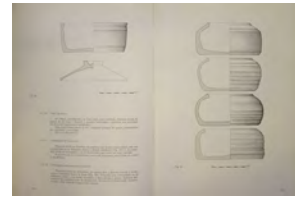
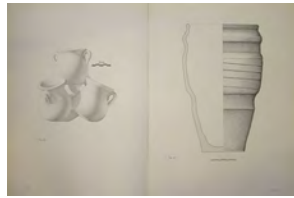
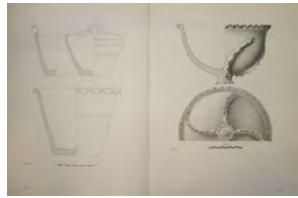
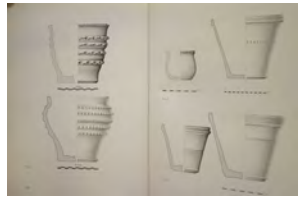
Sig.: P083-05
Tit.: Etnografía española
Aut.:
Cód.: 1037579



INDICE

	<i>Págs.</i>
ESTUDIO ETNOGRAFICO SOBRE EL CICLO DEL CULTIVO; TRANSFORMACION Y ELABORACION TRADICIONALES DEL TRIGO EN LA SIERRA DE ARACENA. Campaña de 1982-83. Javier Escalera Reyes	7
CARPINTERIA RURAL DE GUADALAJARA. Eulalia Castellote Herrero	75
ESTUDIO ETNOGRAFICO DE LA CERAMICA POPULAR DE LA PROVINCIA DE ALMERIA. Celsa Paoletti Duarte y Angel Pérez Casas.....	135
EL OFICIO ARTESANO DE CERERIA EN SEGOVIA. Rafael Díaz Maderuelo, Javier Zapata de la Vega, Jesús Adanez Pavón y M.ª Luisa de Quinto Romero	273





MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS
SUBDIRECCION GENERAL DE ARQUEOLOGIA Y ETNOGRAFIA

ETNOGRAFIA ESPAÑOLA

6

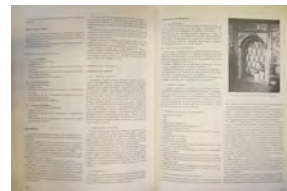
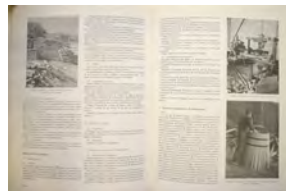
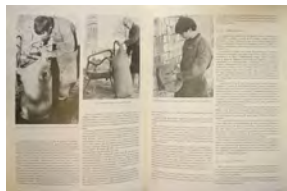
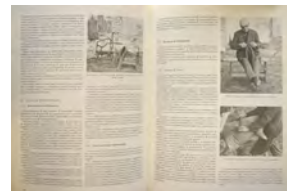
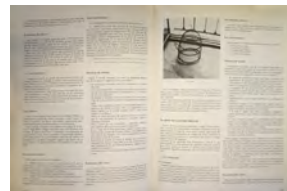
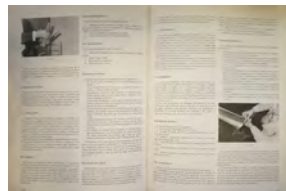
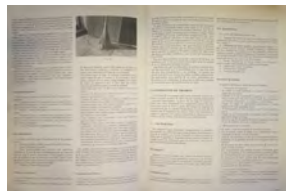
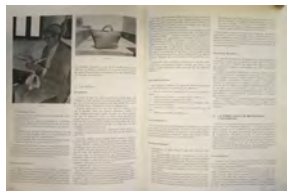
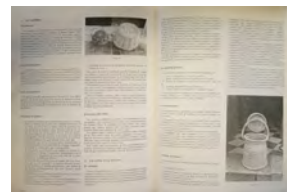
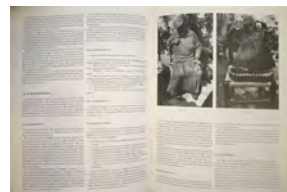
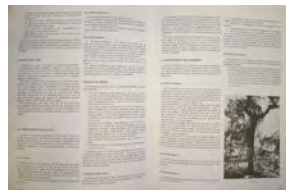
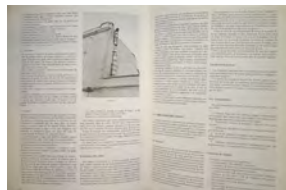
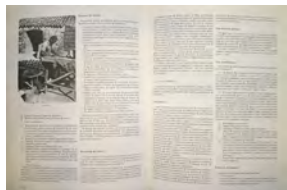
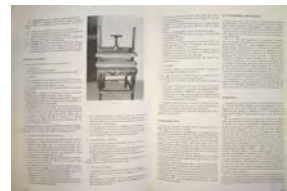
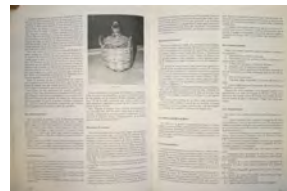
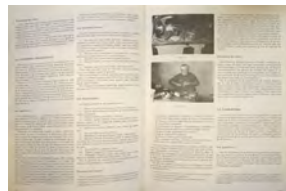
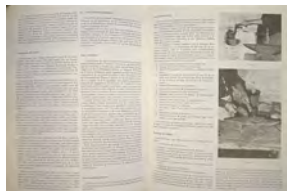
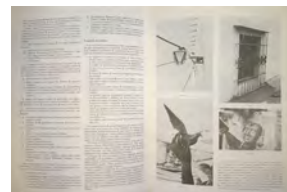
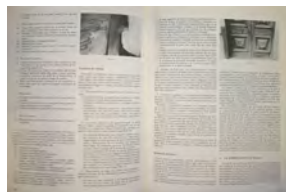
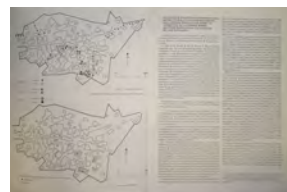
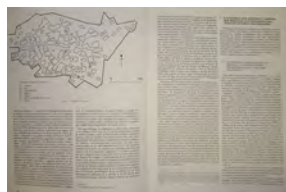
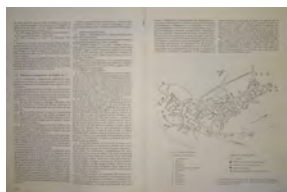
1987

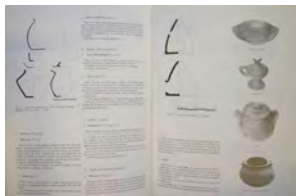
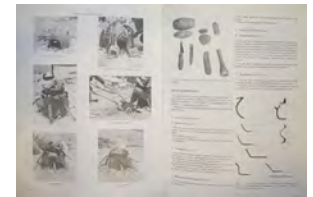
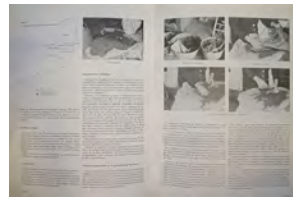
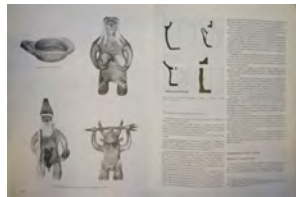
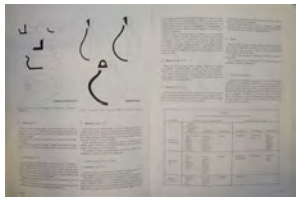
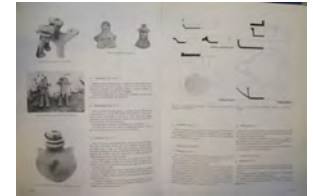
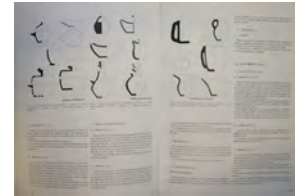
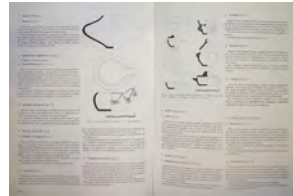
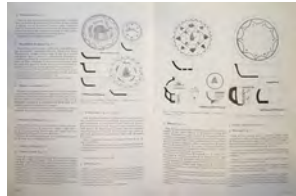
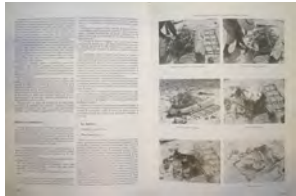
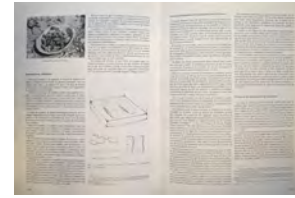
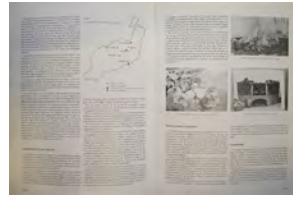
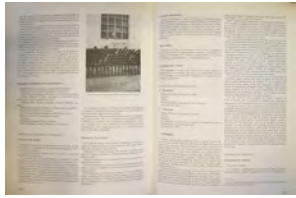
Sig.: P083-06
Tít.: Etnografía española
Aut.:
Cód.: 1037580



INDICE

	<u>Págs.</u>
Estructura y utilización sociocultural del «espacio externo restringido» en dos poblaciones de la Sierra Pobre Madrileña. <i>Carlos M. Caravantes García</i>	7
Notas sobre hábitat y economía tradicionales en Montejo de la Sierra (Madrid). <i>Luis Angel Sánchez Gómez</i>	49
El cultivo del lino en la Sierra Pobre de Madrid. <i>José Manuel Fraile Gil</i>	75
El oficio artesanal de encuadernador en Madrid. <i>José Luis González Arpide y M.ª Carmen Sanabria Sierra</i>	87
Artesanías y artesanos en la Sierra Norte Sevillana: aproximación etnográfica. <i>Esther Fernández de Paz</i>	111
Curtidores y Boteros. <i>Eulalia Castellote Herrero</i>	171
Artesanías riojanas. <i>Concepción Alarcón Román, Susana Conde López y Mercedes Rodríguez Collado</i> ...	187
Artesanías de la provincia de Segovia. <i>Ana Belén Tallés Cristóbal y Javier Zapata de la Vega</i>	217
Alfarería popular de Lanzarote y Fuerteventura. <i>Asunción Lizarazu de Mesa</i>	241
Teoría y rituales en la medicina popular del Alto Vinalopó (Alicante). <i>Concepción Reviriego Almohalla</i>	277





MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS
SUBDIRECCION GENERAL DE ARQUEOLOGIA Y ETNOGRAFIA

ETNOGRAFIA ESPAÑOLA

7

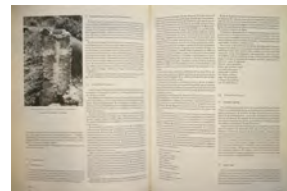
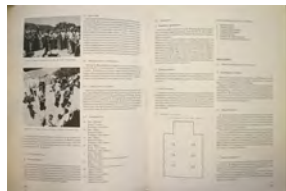
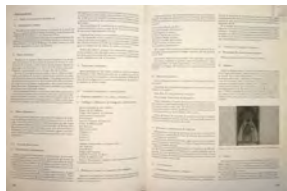
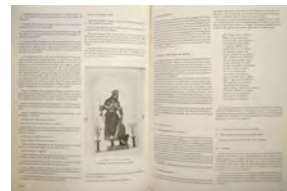
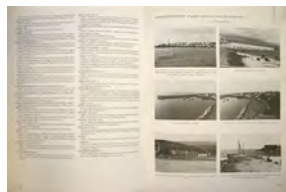
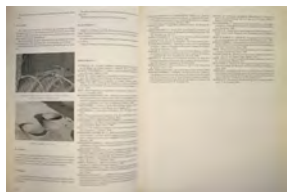
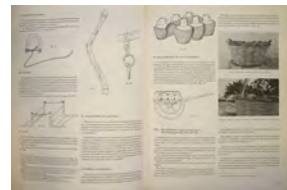
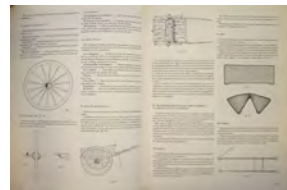
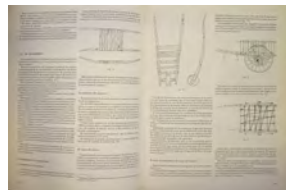
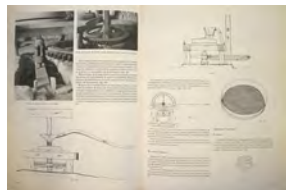
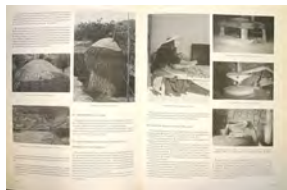
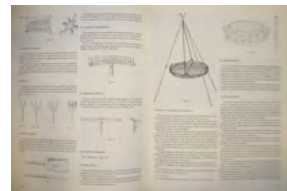
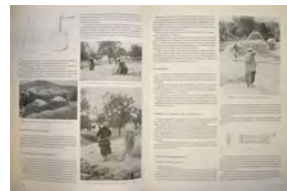
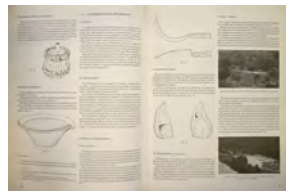
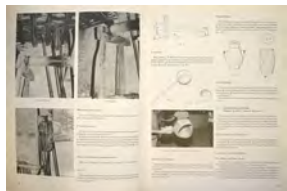
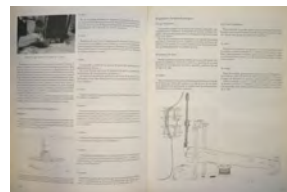
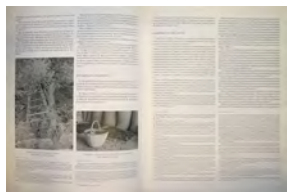
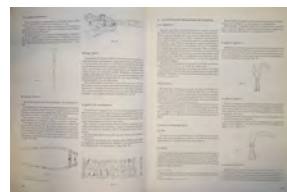
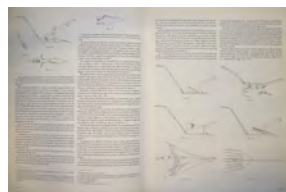
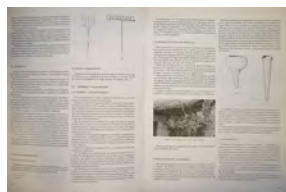
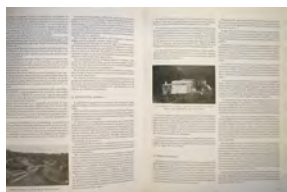
1989

Sig.: P083-07
Tit.: Etnografía española
Aut.:
Cód.: 1037581



INDICE

LA AGRICULTURA TRADICIONAL EN IBIZA: INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA CULTURA MATERIAL <i>Cristina Miguelez Ramos</i>	7
LA PESCA EN EL SUR DE TENERIFE: CALMAS, FACTORÍAS, TUNIDOS, TOMATES Y TURISMO <i>Alberto Galván Tudela y José Pascual Fernández</i>	59
CARABAÑA I: CARACTERÍSTICAS INFRAESTRUCTURALES DEL MEDIO FÍSICO, SOCIAL Y HUMANO <i>Miguel M.ª López Coria</i>	115
CARABAÑA II: PROCESOS DE CAMBIO TECNOLÓGICO A TRAVÉS DE LA TOMA DE DECISIONES <i>Miguel M.ª López Coria</i>	143
AMBITE DE TAJUÑA: APROXIMACIÓN A UN ESTUDIO SOBRE TRADICIÓN Y CAMBIO SOCIAL <i>Cristina González Hernández</i>	161
VALDILECHA: UNA APROXIMACIÓN SOBRE TRADICIÓN Y CAMBIO SOCIAL <i>Virginia Pindado García</i>	171
MANIFESTACIÓN Y SIMBOLOGÍA RELIGIOSA EN LA SIERRA DE CÁDIZ: INFORME ETNOGRÁFICO <i>Paloma Falque Rey y Francisco García Ferrero</i>	187



ETNOGRAFIA ESPAÑOLA

8

Sig.: P083-08
Tít.: Etnografía española
Aut.:
Cód.: 1037502

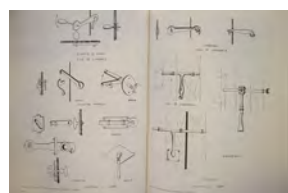
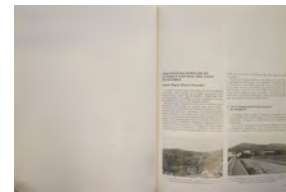
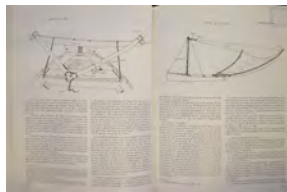
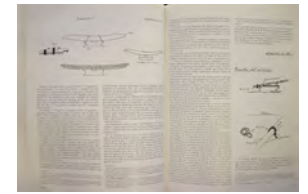
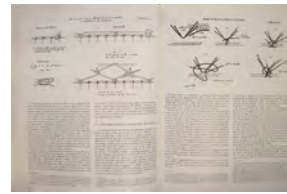
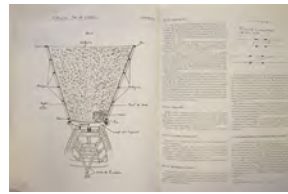
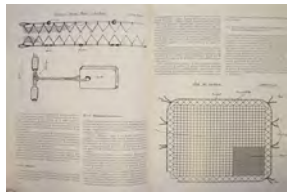
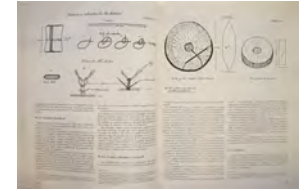
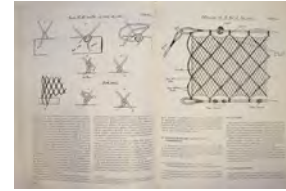
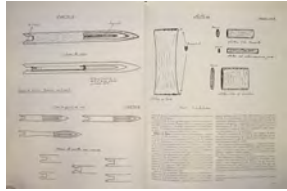
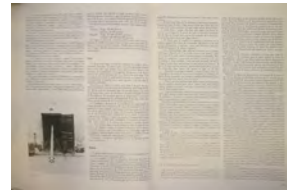
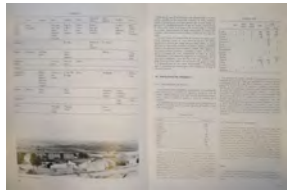


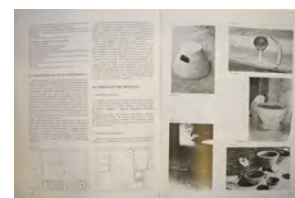
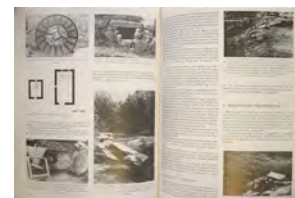
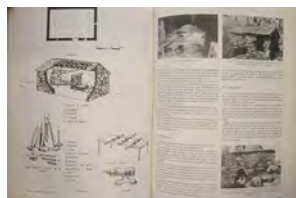
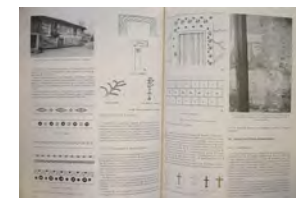
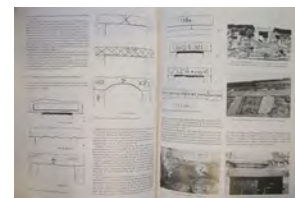
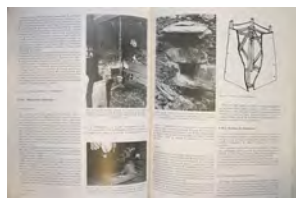
MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS
INSTITUTO DE CONSERVACION Y RESTAURACION DE BIENES CULTURALES

1992

INDICE

	Págs.
1. Fuentidueña de Tajo. Estudio de Campo sobre el Cambio Tecnológico en una comunidad rural <i>Jesús M. Carrasco Guerrero, Daniela Fejerman Ferro y Angeles Llorca Díaz</i>	9
2. Tejido de los paños de mallas y encabalgado de las redes corianas <i>Juan Agudo Torrico</i>	61
3. Arquitectura popular en el parque natural del lago de Sanabria <i>Joaquín Miguel Alonso González</i>	135
4. Historia de las transformaciones objetivas de la Comunidad de Estremera <i>Francisco Cruces y Angel Díaz</i>	193
5. La Tinajería de Lucena <i>Andrés Carretero Pérez y Carmen Ortiz García</i>	249





ETNOGRAFIA ESPAÑOLA

9

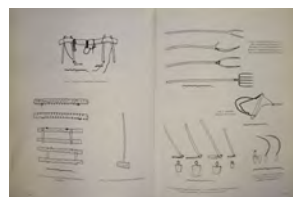
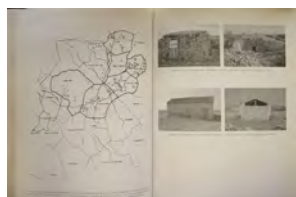
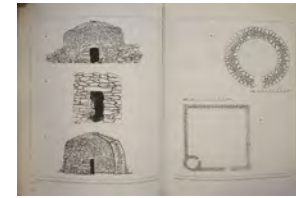
MINISTERIO DE CULTURA

Sig.: 9083-09
Tit.: Etnografía española
Aut.:
Cód.: 1037563



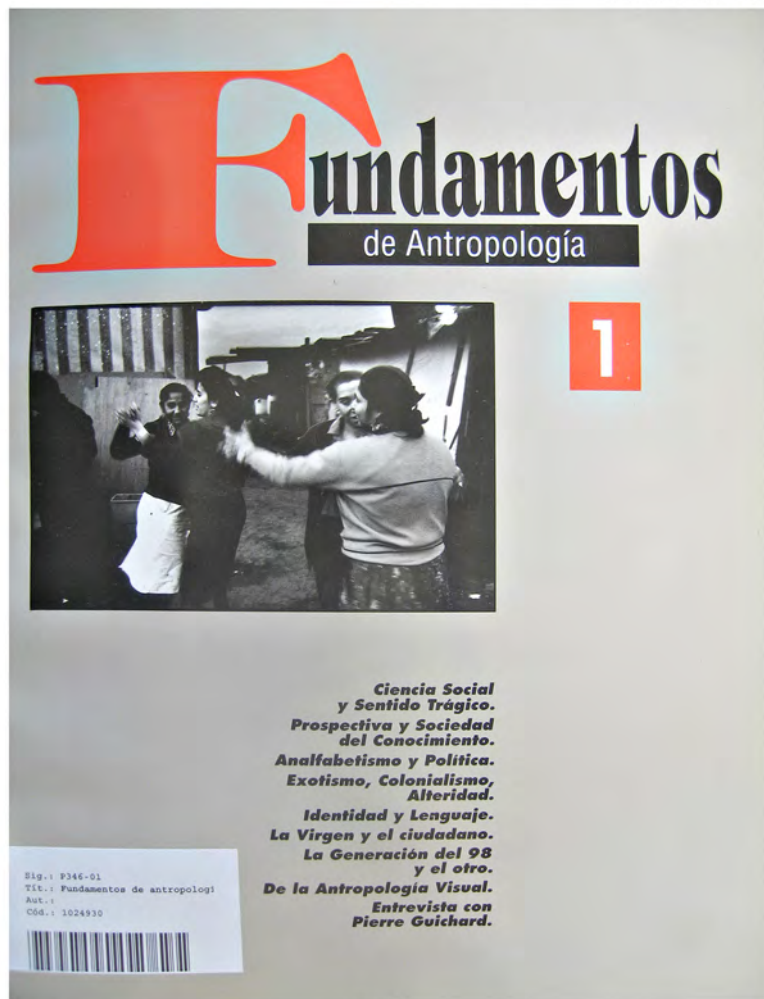
INDICE

Culturas pastoriles migratorias en España <i>José María Elías Pastor, Julio Grande Ibarra y Luis Vicente Elías Pastor</i>	9
Arquitectura popular de la Comunidad de Madrid. Algunas construcciones auxiliares de los términos municipales de Valdile- cha, Camporreal, Villar del Olmo, Olmeda de las Fuentes, Corpa y Nuevo Baztán <i>Consolación González Casarrubios, Isabel Rubio de Miguel y Santiago Valiente Cánovas</i>	49
Notas de agricultura tradicional. El cultivo de los cereales en la Sierra Norte de Madrid <i>José Luis Mingote Calderón</i>	99
Celebraciones públicas en el Valle del Jerte <i>Francisco Cruces Villalobos y Ángel Díaz de Rada</i>	125
Directorio de investigadores de la Antropología, Etnología y Folklore de España <i>Ascensión Barahano Cid, María Pía Timón Tiemblo y Juan Manuel Viladés Sierra</i>	137



ANEXO I
Imágenes de las
publicaciones periódicas de
antropología y etnografía
(hojas índices de páginas
con imágenes digitalizas)

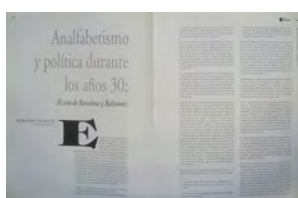
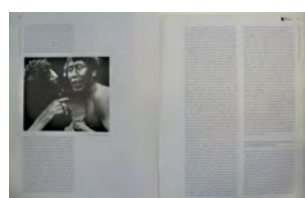
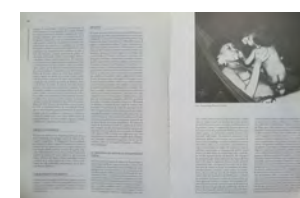
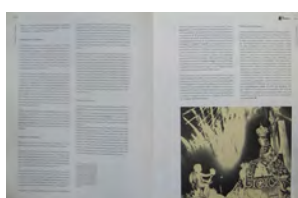
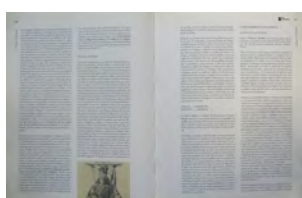
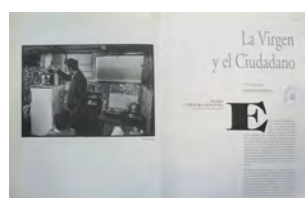
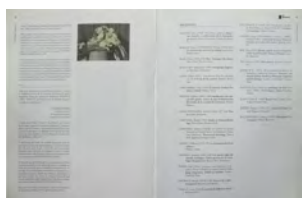
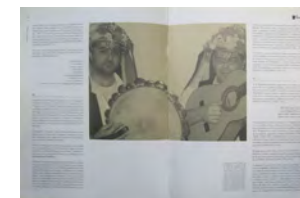
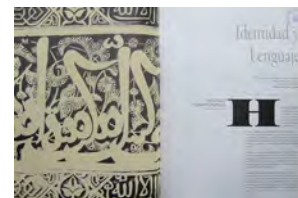
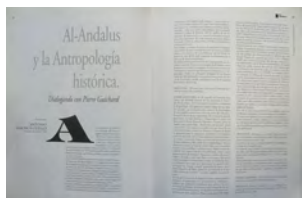
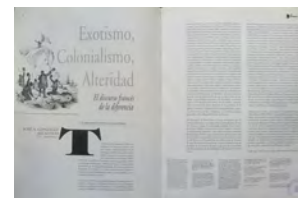
Revista Fundamentos de
Antropología. Instituto Ángel Ganivet-
Diputación de Granada



Portada

Sumario	
Preliminar	6
La Ciencia Social o el Sentido Trágico occidental de la imperfección humana. <i>Marshall Sahlins</i>	11
Prospectiva Cultural y Sociedad del Conocimiento. <i>María Jesús Buxo i Rey</i>	26
Exotismo, Colonialismo, Alteridad. El discurso Francés de la diferencia. <i>José A. González Alcantud</i>	34
La Generación del 98 y el Descubrimiento del otro: Unamuno, colaborador de Joaquín Costa. <i>Fermin del Pino Díaz</i>	45
Al-Andalus y la Antropología histórica. Dialogando con Pierre Guichard. <i>Entrevistador: Antonio Malpica Cuello</i>	64
Identidad y Lenguaje. <i>Antonio Mandly Robles</i>	75
El Calor de la Sombra. <i>José Muñoz</i> . Ensayo fotográfico. <i>Manuel Martín Ramírez</i>	85
La Virgen y el Ciudadano. <i>Pedro Córdoba Montoya</i>	101
La Formación de Antropólogos Visuales. <i>Timothy Asch</i>	114
Analfabetismo y política durante los años 30: El caso de Barcelona y Baltimore. <i>Mercedes Vilanova</i>	122
Centro de Investigaciones Etnológicas. Actividades 1991	130

Índice



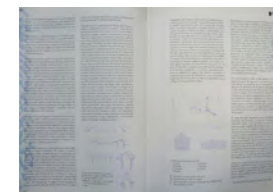
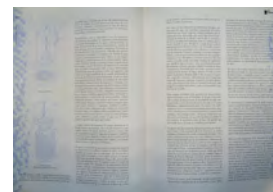
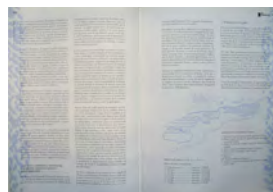
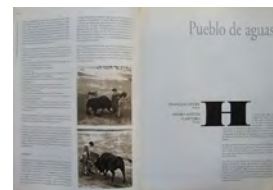
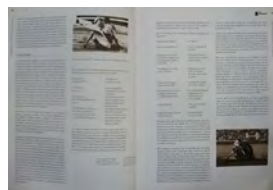
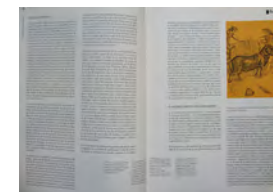
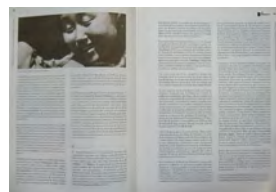
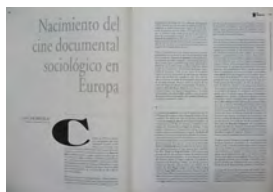
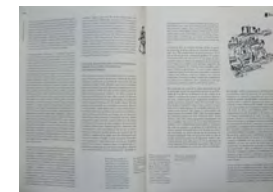
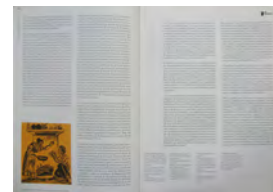
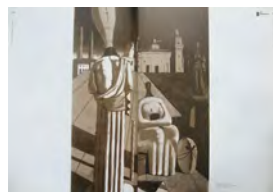
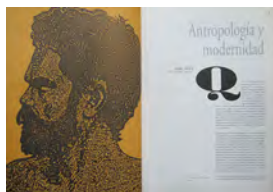


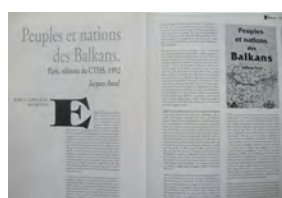
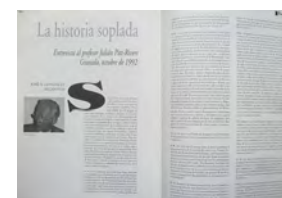
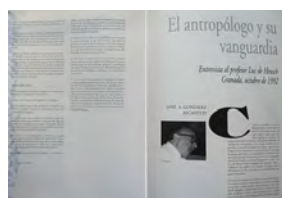
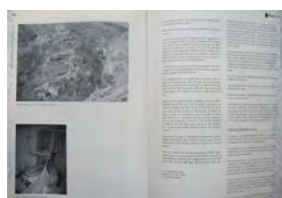
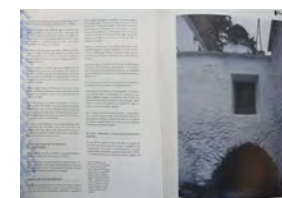
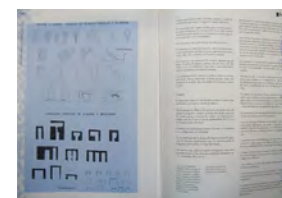
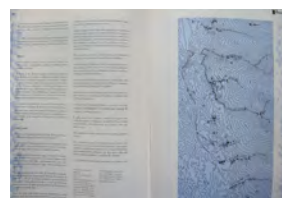
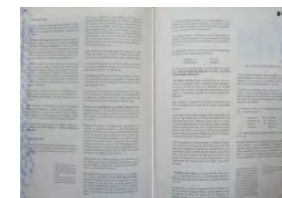
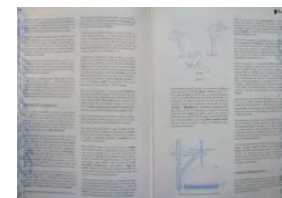
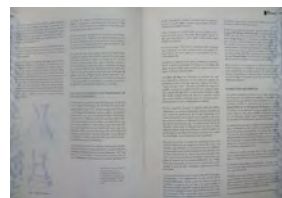
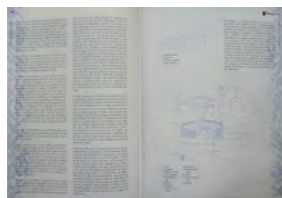
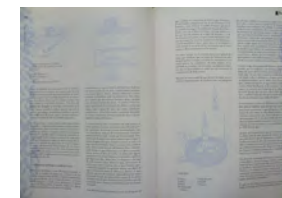
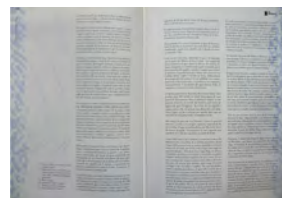
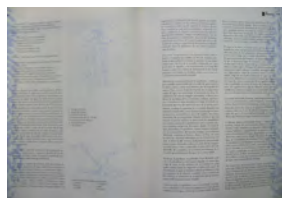
Portada

Sumario	
Preliminar	6
Antropología y modernidad. <i>Marc Augé</i>	9
Comunidad rural y Estado. <i>Enrique Luque Baeza</i>	15
Hispania: Collage cultural. <i>Carmelo Lloin</i>	26
Alimentación y cultura: Reflexiones desde la antropología. <i>Jesús Contreras</i>	42
Nacimiento del cine documental sociológico en Europa. <i>Luc de Heusch</i>	52
La pasión administrada. Tauromaquia y castidad en la literatura puritana inglesa del XVIII. <i>Manuel Delgado</i>	58
Taurolatrias. La santa Verónica y los toros. <i>Juliana Pitt-Rivers</i>	67
REPORTAJE FOTOGRÁFICO Pueblo de aguas. <i>Pedro Cantero/François Fèvre</i>	75
ETNOGRAFIAS GRANADINAS Del agua y sus técnicas	
El agua en un medio árido. Hidráulica tradicional en la Contraviesa. <i>José Pérez García</i>	101
Los molinos hidráulicos harineros de la vega de Granada. <i>José Miguel Reyes Mesa</i>	123
Molinos hidráulicos en la Alpujarra granadina. La técnica y el agua. <i>Pilar Ordóñez Vergara</i>	139
PENSAR LAS ESTRUCTURAS (Entrevista). El antropólogo y su vanguardia. <i>Luc de Heusch</i>	153
(Entrevista). La historia soplada. <i>Juliana Pitt-Rivers</i>	162
RESEÑAS Trail of miracles. City steeple, city streets. (Candace Slater). <i>Luis Díaz Viana</i>	169
Peoples et nations des Balkans (J. Ance). <i>José Antonio González Alcántud</i>	174
NOTICARIO C.I.E.	177

El nº 2 de *Fundamentos de Antropología* se terminó de imprimir en septiembre de 1993, siendo Presidente de la Diputación Provincial de Granada D. J. Antonio Inda Gares, Diputado Delegado del Área de Cultura D. José Luis Rubio Yáñez y Jefe del Área de Cultura D. Antonio García Baeza.

Índice







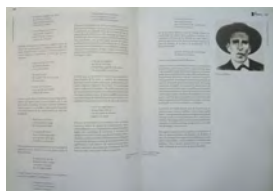
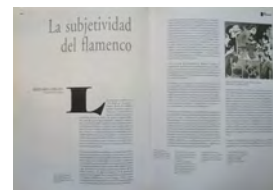
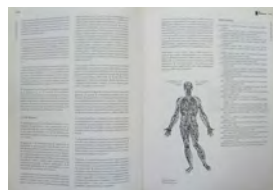
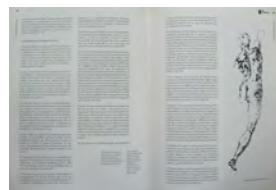
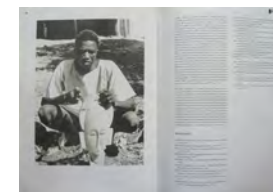
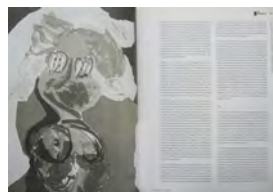
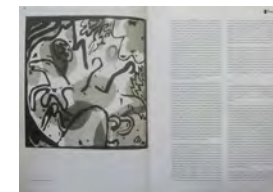
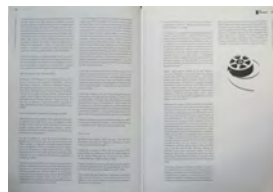
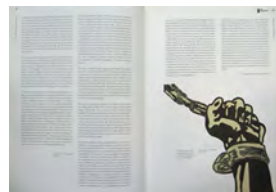
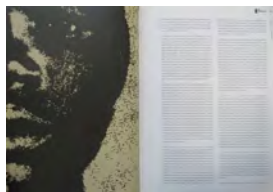
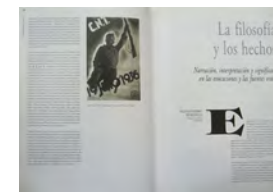
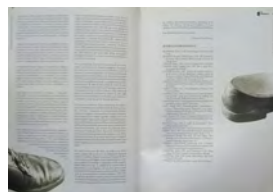
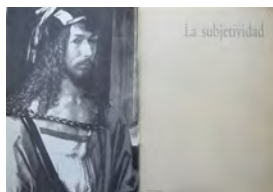
Portada

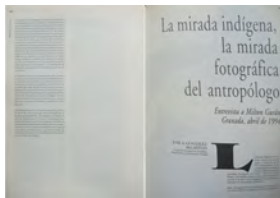
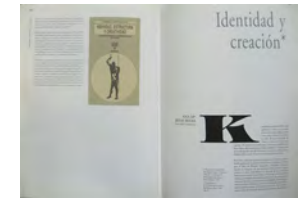
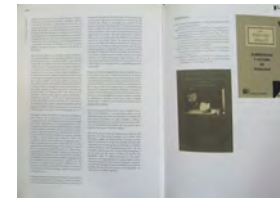
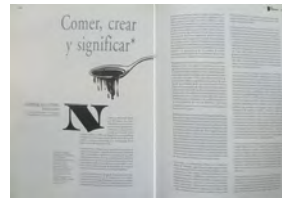
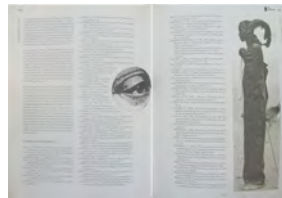
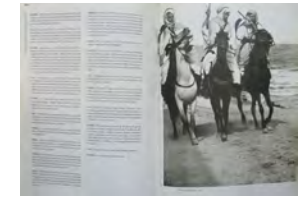
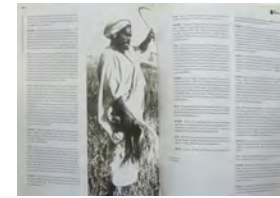
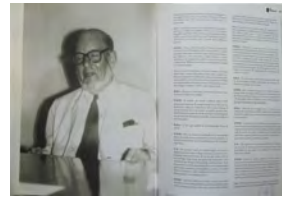
Fundamentos de Antropología

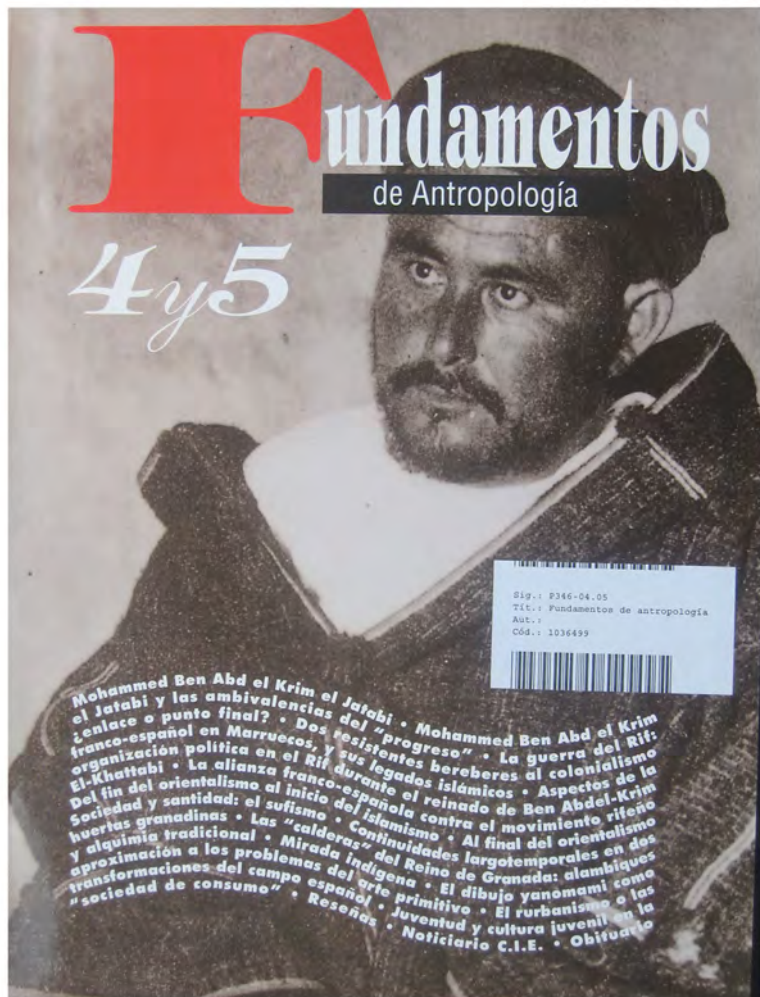
Sumario

Preliminar: El Mediterráneo	6
LA SUBJETIVIDAD El etnógrafo, el periodista y el médico: una aproximación subjetiva a la carrera pedestre ordinaria. <i>Marlene Segalen</i>	11
Subjetividad: la máscara de la objetividad y del misterio. <i>Carmelo Loiso Tolosa</i>	20
Transformarse o callar. <i>Mercedes Vilanova</i>	26
La filosofía y los hechos: narración, interpretación y significado en las evocaciones y las fuentes orales. <i>Alejandro Portelli</i>	33
La subjetividad en la investigación: el caso de dos etnógrafos. Jean Rouch y John Marshall. <i>Emilie de Brigid</i>	40
El realismo singular. <i>Luis García Montero</i>	46
Razón antropológica, vanguardia artística y sentido común: en torno a la heurística «subjetivo/objetivo». <i>José A. González Alcantud</i>	52
El Tao del lenguaje. <i>Paul Friedrich</i>	64
El arte musical tradicional y popular de Costa de Marfil: la cuestión de la subjetividad colectiva. <i>Koffi Kwasi Denu</i>	82
La identidad del sujeto: emergencia, heteronomía y autonomía. <i>Pedro Gómez García</i>	91
La subjetividad del flamenco. <i>Bernard Leblond</i>	102
ETNOGRAFÍA GRANADINA El flamenco y los viajes de ida y vuelta. <i>Manuel Lorenzo Rivas</i>	111
Los oasis de Egipto. <i>Jordi Esteva</i>	121
Saber antropológico y resistencia cultural: entrevista a David Montgomery Hart. <i>José A. González Alcantud y Rachid Raha Ahmed</i>	149
Multiculturalismo y museos: discurso sobre el otro en la era de la globalización. <i>José Neelken Pieterse</i>	158
RESEÑAS Comer, crear y significar. <i>Manuela Canón Delgado</i>	172
Individuo, estructura y creatividad. <i>Beatriz Monzó</i>	176
Identidad y creación. <i>Ana Mª Rivas Rivas</i>	179
NOTICARIO C.I.E. Noticario	185
Mundos en contacto: informe sobre la primera muestra internacional de cine etnográfico de América y Andalucía. <i>Déjàir Montagner</i>	187
La mirada indígena. La mirada fotográfica del antropólogo: entrevista a Milton Guran. <i>José A. González Alcantud</i>	191

Indice



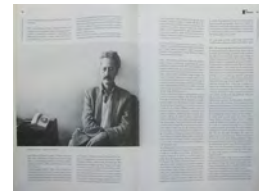
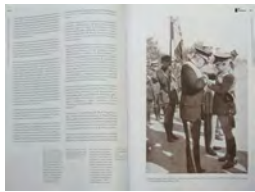
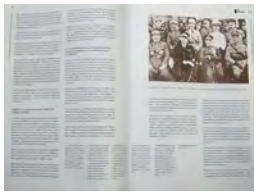
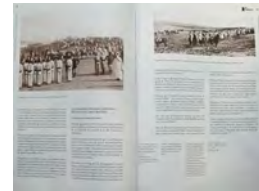
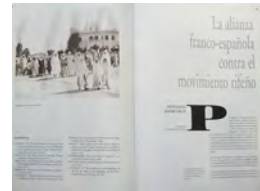
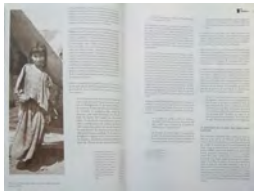
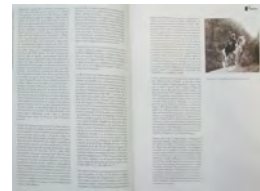
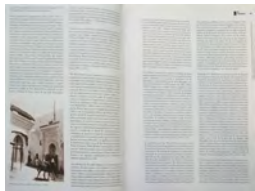
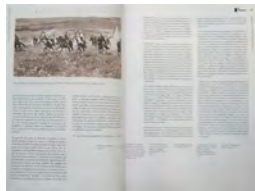
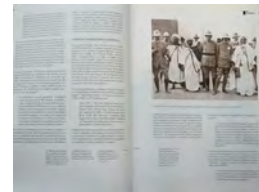
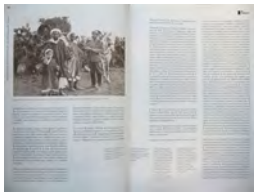
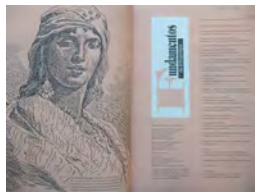


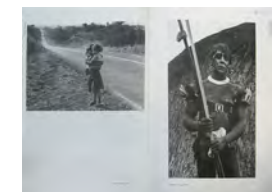
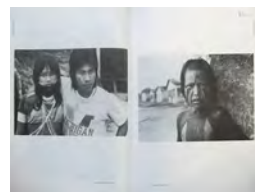
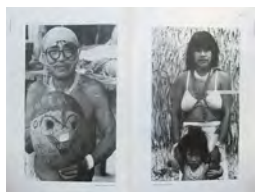
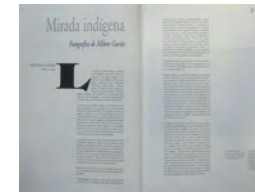
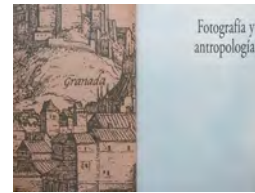
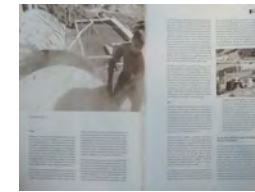
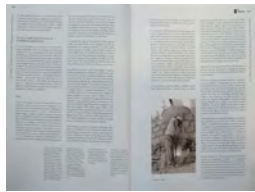
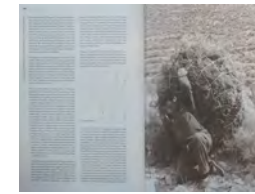
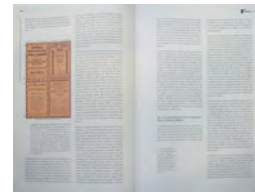
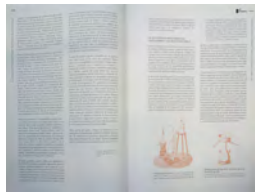
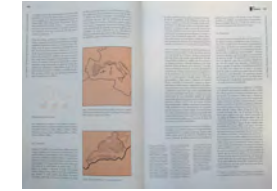
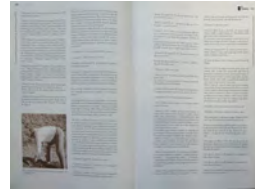
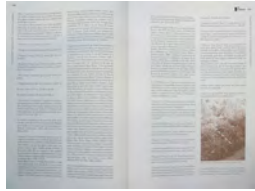
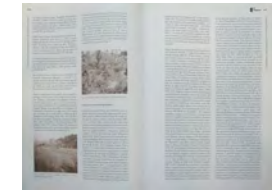
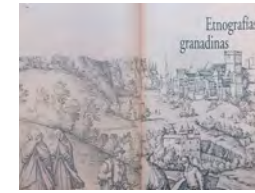


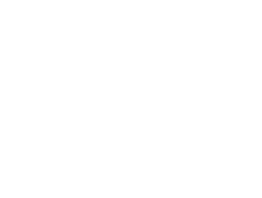
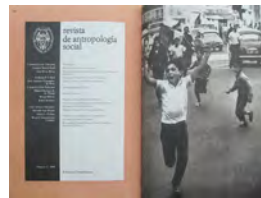
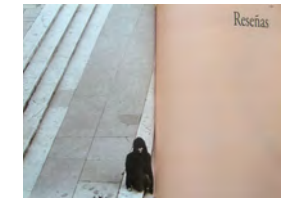
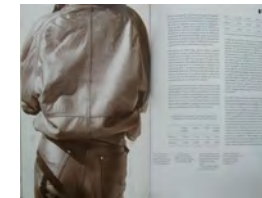
Portada

Sumario	
Preliminar: Las ciencias sociales ante el próximo 98.....	6
MONOGRAFÍAS. Mohammed Ben Abd el Krim el Jatabi Presentación. <i>Rachid Raba Ahmed</i>	10
Mohammed ben Abd el Krim el Jatabi y las ambivalencias del "progreso". <i>Maria Rosa de Madariaga</i> ..	14
La guerra del Rif: zenlaco o punto final? <i>C. R. Pennell</i>	35
Dos resistentes bereberes al colonialismo franco-español en Marruecos, y sus legados islámicos. <i>David M. Hart</i>	49
Aspectos de la organización política en el Rif durante el reinado de Ben Abdel-Krim El-Khattabi. <i>Mohamed Chataou</i>	61
La alianza franco-española contra el movimiento rifeño. <i>Mohamed Kharchich</i>	71
ENTREVISTAS. Del fin del orientalismo al inicio del islamismo Al final del orientalismo. Entrevista a M. Choukri. <i>Jordi Esteva</i>	94
Sociedad y santidad: el sufismo. Entrevista a Sidi 'Ali al Raysuni. <i>José A. González Alcantud y Alicia de la Higuera</i>	102
ETNOGRAFIAS GRANADINAS Continuidades largotemporales en dos huertas granadinas. <i>Martina I. López Dobson</i>	113
Las "calderas" del Reino de Granada: alambiques y alquimia tradicional. <i>Pedro P. Pellín</i>	135
FOTOGRAFÍA Y ANTROPOLOGÍA Mirada indígena. <i>Milton Gudiño</i>	170
VARIA ANTROPOLÓGICA El dibujo yanomami como aproximación a los problemas del arte primitivo. <i>Antonio Pérez</i>	199
El rurbanismo o las transformaciones del campo español. <i>Mª Antonia García de León</i>	221
Juventud y cultura juvenil en la "sociedad de consumo". <i>Eliás Zamora Acosta</i>	231
RESEÑAS Etnografía e intervención militar en el Rif durante el proteccionado español en Marruecos. <i>V. Muga Romero</i>	253
La modernización de España. <i>José A. González Alcantud</i>	258
NOTICARIO C.I.E.	261
OBITUARIO Ernest Gellner: In memoriam. <i>D. M. Hart</i>	270
Fernando Robles. <i>José A. González Alcantud</i>	272

Índice





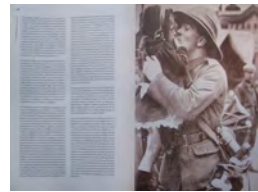
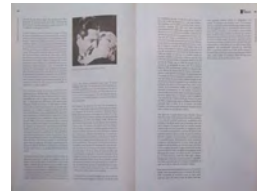
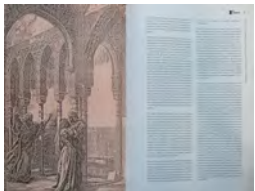
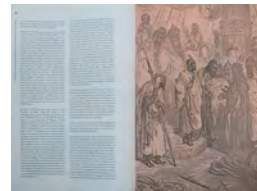
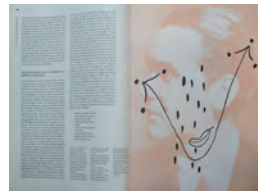
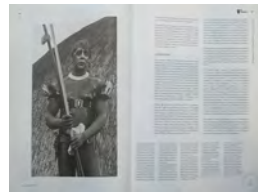
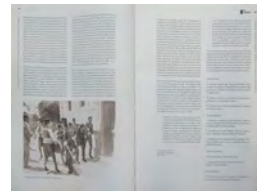
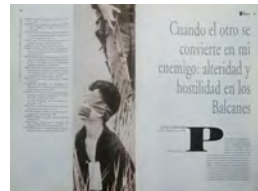
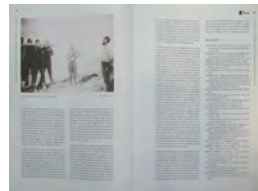
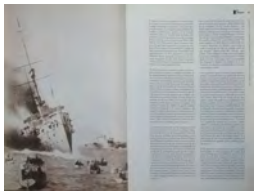
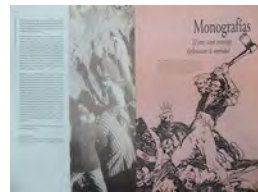
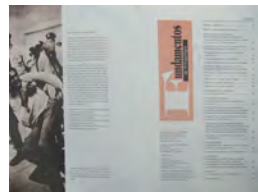
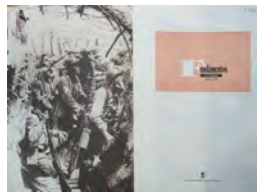


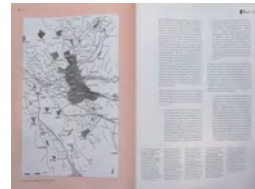
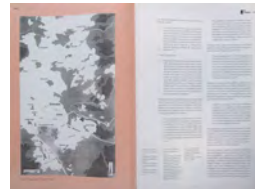


Portada

Sumario	
Preliminar. <i>Carlos Martínez</i>	6
Editorial: La subalternidad del pensamiento.....	7
MONOGRAFÍAS. EL OTRO COMO ENEMIGO. REFLEXIONAR LA NOTREDAD	
En la génesis del enemigo moderno: humillado, ofendido y no reconocido. <i>J. A. González Alcantud</i>	10
Cuando el otro se convierte en mi enemigo: alteridad y hostilidad en los Balcanes. <i>Jean Cuisinier</i>	21
Prolegómenos al enemigo interno: El caso yanomami. <i>Antonio Pérez</i>	32
La modernidad ambivalente. <i>Helena Béjar</i>	46
La escritura del enemigo invisible. <i>Juan Carlos Rodríguez</i>	54
Musulmanes y moriscos en la obra de Cervantes: beligerancia y empatía. <i>María Soledad Carrasco Urgoiti</i> ...	66
El enemigo como invención literaria. <i>Alberto González Troyano</i>	80
Vendrá el otro y te comerá. <i>Manuel Delgado</i>	87
Franz Fanon y Argelia. <i>André Nouchi</i>	101
Nada humano me es ajeno. <i>José Ribas</i>	106
FOTOGRAFÍA Y ANTROPOLOGÍA	
Caña de azúcar. <i>José Muñoz</i>	114
ETNOGRAFÍAS GRANADINAS	
'Percepción popular de los bienes comunales. <i>Alvaro Matro García</i>	138
Conflictividad social, procesos de oligarquización y reproducción endogámica del poder local en comunidades campesinas de Andalucía Oriental. <i>Antonio Ortega Santos</i> ...	154
Acercamiento a las industrias tradicionales de la comarca de Baza. <i>Javier Castillo Fernández</i>	174
ENTREVISTAS. LA ANTROPOLOGÍA COMO HISTORIA. LA HISTORIA COMO ANTROPOLOGÍA	
Memoria del historiador. Entrevista a Antonio Domínguez Ortiz. <i>J. A. González Alcantud y Antonio Luis Cortés Peña</i>	188
Antropología e historia. Diálogo con Carmelo Lisón. <i>Ricardo Sanmartín</i>	196
VARIA HISTÓRICA	
Anqueología hidráulica y poblamiento medieval en la Vega de Granada. <i>Antonio Malpica Cuello</i>	208
Un espacio aristocrático. <i>Rafael G. Prinado Santaella</i>	232
RECENSIONES	
Richard Maddox: <i>El castillo: The politics of tradition in an Andalusian Town</i> post <i>Javier Escalant Reyes</i>	247
Pierre Guichard: <i>Al-Andalus. Estructura antropológica de una sociedad islámica en Occidente</i> post <i>Tomás Quesada</i>	251
OBITUARIO	
Antonio Pasqualino. <i>J. A. González Alcantud</i>	256
NOTICIARIO C.I.E.	258

Indice



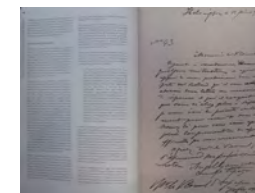
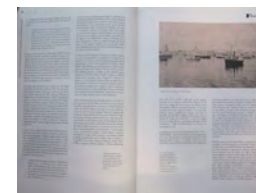
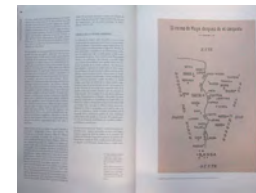
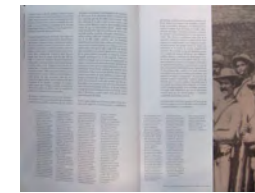
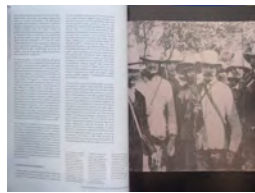
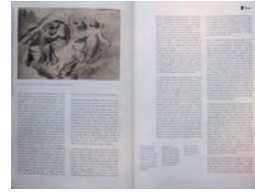
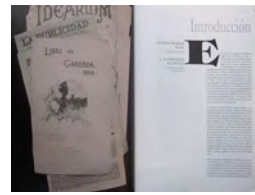


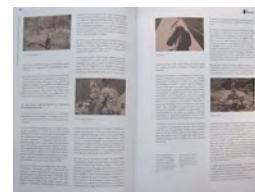
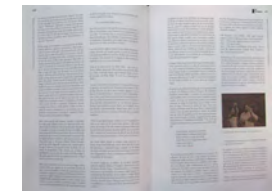
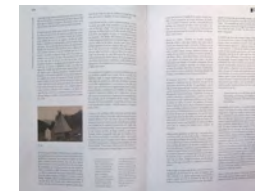
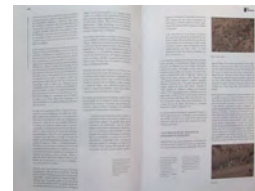
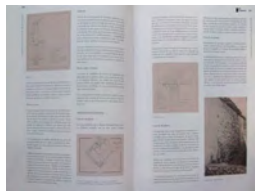
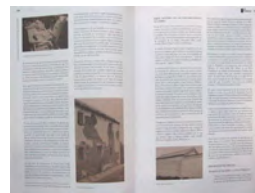
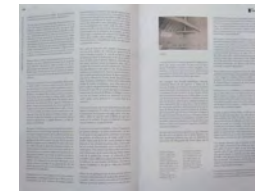
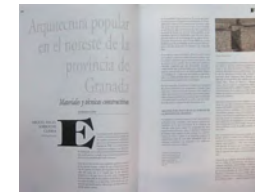
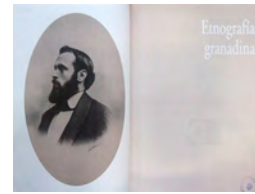


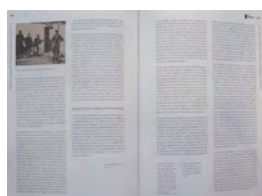
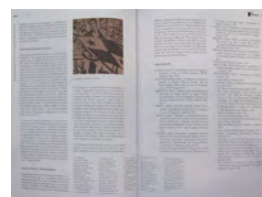
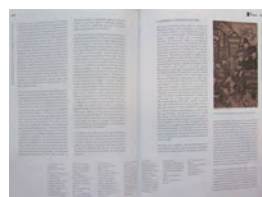
Portada

Sumario	
Preliminar.....	6
Editorial: La violencia, Andalucía y el mundo magrebí.....	7
GANIVET EN PERSPECTIVA. 1898-1998	
Introducción, por Antonio Robles y José A. González Alcántud	11
Idearium español de Ángel Ganivet y la peregrinación del significado del 98, por Inman Fov.....	14
De la decadencia a la degeneración. Nacionalismo y ambiente intelectual en la época de Ganivet, por	
José Álvarez Junco.....	25
Ganivet y el proyecto "restauracionista" de España, por	
Manuel González de Molina.....	41
Europa en la imaginación de Ángel Ganivet, por Antonio	
Robles Egoa.....	65
Viajes de Ganivet a Brasil, por Eliete Rugli.....	75
Finlandia y las Cartas finlandesas: Aportaciones al	
estudio de Ganivet por M ^{te} Carmen Díaz de Alda.....	87
Ganivet y las corrientes artísticas de finales del siglo	
XIX, por Ignacio Henarek Cuellar.....	105
Granada en lejanía: Ganivet y Francisco García Lorca,	
por Soledad Carrasco Urgutí.....	113
Los ganivetianos frente a Ganivet. Para la arqueología de	
una fantasmática cultural, por José A. González Alcántud	123
ETNOGRAFIAS GRANADINAS	
Arquitectura popular en el nordeste de la provincia de	
Granada. Materiales y técnicas constructivas, por	
Miguel Ángel Sorroche.....	142
Construcción en tierra en la vega de Granada, por	
Carmen Hernández Gómez y Javier Abadía Molina.....	156
Contracultura y asentamientos alternativos en Granada. Un	
estudio de antropología social, por Martín Gómez-Ullate	171
EL IMPERIO DE LOS SIGNOS	
Carto-lógicas. La dimensión antropológica del mapa,	
por Jaime López Gómez, Eugenio Cifuentes Vélez y	
José García Rodulfo.....	191
Per signa ad signata, por Carmelo Liñán Tolosa.....	217
VARIA ANTROPOLÓGICA. LA NOTREDAD (y II)	
Edvard Westermarck: El otro y la investigación sobre la	
violencia, por Tzvetan Todorov.....	225
Notredad y catalanidad de la inmigración a Barcelona	
entre 1900 y 1975, por Mercedes Vilanova.....	233
Sonorredad: Una antropografía de lo nuestro, por Manuel	
Lorente Rivas.....	241
ENTREVISTA a John V. Murra. Del combate político a la	
antropología histórica, por José A. González Alcántud	250
RECENSIONES	
¿Y si hablamos de analfabetismo, entre otras cosas?	
A propósito de la obra de Mercedes Vilanova,	
Las mayorías invisibles: Explotación fabril, revolución	
y represión, por M ^{te} Antonia García de León.....	263
INFORMACIONES	
El dilema entre lo cultural y lo político del Congreso	
Mundial Amazigh de Canarias, por Rachid Rahal Alamed	
Con pan, aceite y vino... La triada mediterránea a través de	
la historia, por Concepción San Martín Montilla.....	273
NOTICARIO	
Anuncios de revistas y publicaciones del C.I.E.....	

Indice





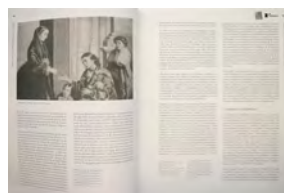
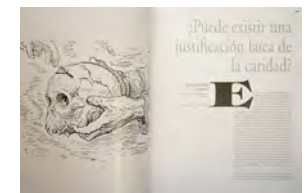
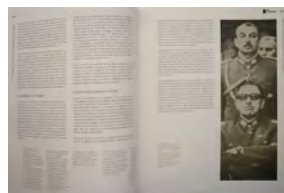
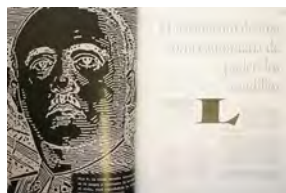
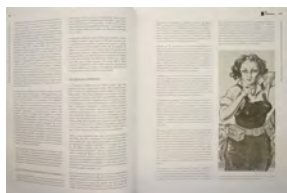
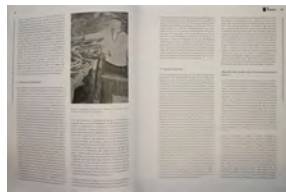
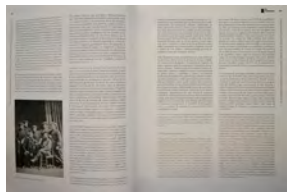
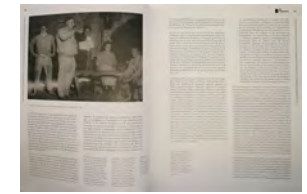
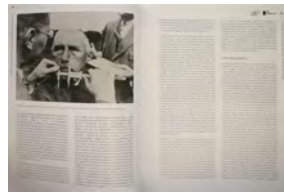
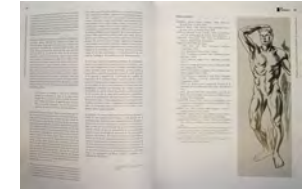
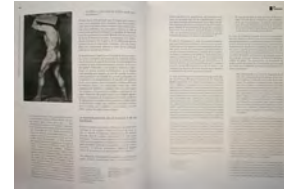
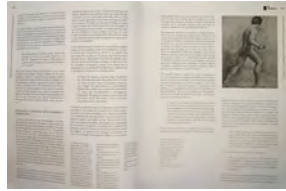
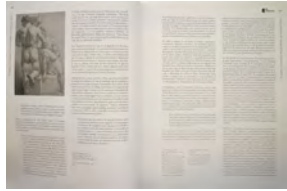
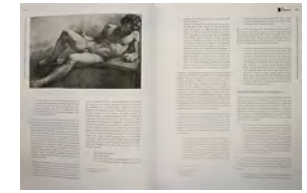
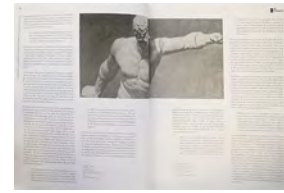


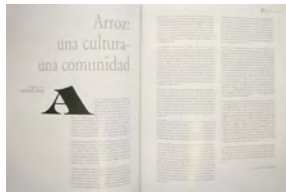
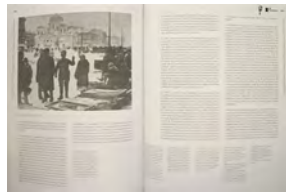
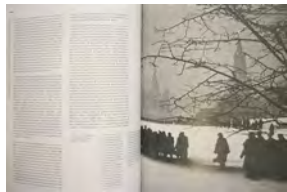
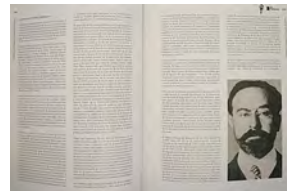
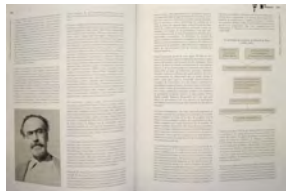
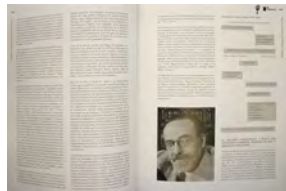
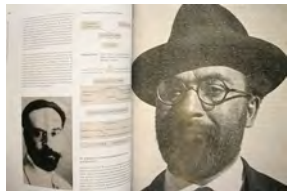
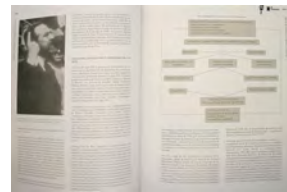
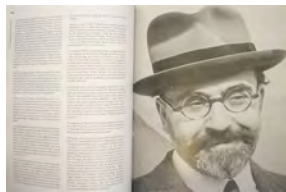


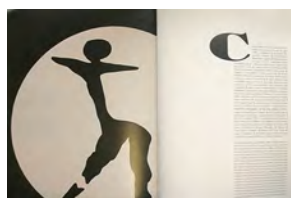
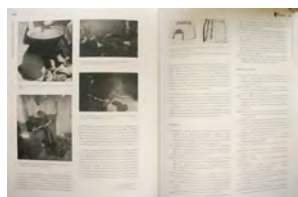
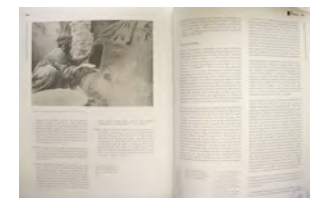
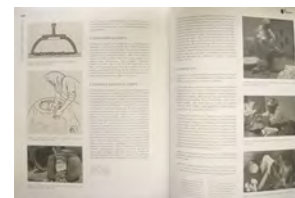
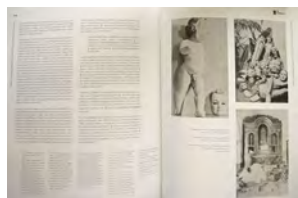
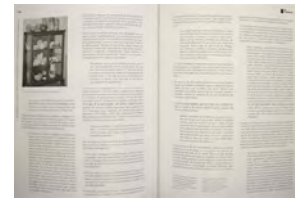
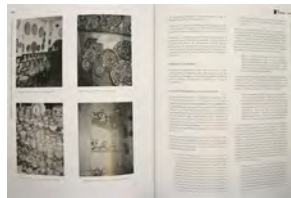
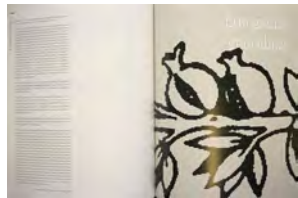
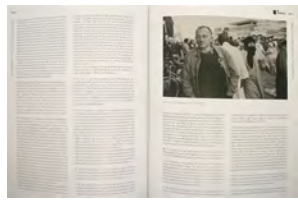
Portada

Sumario	
Editorial: El sueño colonial como pesadilla	7
FRAGMENTOS DEL TIEMPO PRESENTE	
Contrapuntos antropológicos sobre el fascismo (I)	
El hombre y la sociedad en Drieu la Rochelle: un	
renacimiento fascista, por <i>Frédéric Saumade</i>	10
Eficacia, imagen y poder: los campos de concentración del	
nazismo, por <i>José Luis Anta Fdez.</i>	26
De la totalidad al totalitarismo, ¿hay razones para calificar hoy	
de fascista al nacionalismo vasco?, por <i>Mikel Asurmendi</i>	38
Mayorías invisibles y militantes durante los años treinta en	
Barcelona, por <i>Mercedes Vilanova</i>	58
El nacimiento de una forma autoritaria de poder: los caudillos,	
por <i>Marie-Danielle Dénelot-Boly</i>	65
De Rousseau a Celine: las literaturas amargas y el discurso	
antiburgués de la verdad, por <i>José A. González Alcantud</i>	70
El prójimo y el bien común (I)	
¿Puede existir una justificación laica de la caridad?, por	
<i>Jean-Pierre Albert</i>	79
Memoria Pasienca, por <i>Roger Maiz</i>	95
La ciudad redimida. Las ciencias sociales como forma de	
caridad, por <i>Manuel Delgado Ruiz</i>	99
Lo perdurable y lo perecedero: la ayuda al desarrollo cabe los	
pueblos indígenas, por <i>Antonio Pérez</i>	114
REVISTACIÓN DEL INTELLECTUAL POLÍTICO: FERNANDO	
DE LOS RÍOS	
Los domingos de don Fernando, por <i>Carmen de Zulueta</i>	131
Idealismo y liderazgo en Fernando de los Ríos, por <i>Antonio</i>	
<i>Rablen Egea</i>	139
"La gran llama de Oriente". Fernando de los Ríos, la revolución	
nusa y la Unión Soviética, por <i>Demetrio Castro Alfin</i>	154
HOMBRES DEL ARROZ	
Arroz: una cultura-una comunidad, por <i>Manuel Ruiz</i> (fotografías)	166
EN LAS FRONTERAS DE LA ALTERIDAD	
En el papel del otro: sobre la obra y hechos de Juan Goytisolo	
Entrevista a <i>Juan Goytisolo</i> . Fotos: <i>Jordi Enxeta</i>	215
En el papel de la cautiva de Argel. Entrevista a <i>Soledad Carrasco</i>	222
ETNOGRAFIAS GRANADINAS	
Identidad local y consumo cultural: la cerámica granadina	
entre industrialización, folklore y reapropiación, por <i>Günther</i>	
<i>Dietz y Angeles Pihaz Alvaréz</i>	230
Comunidades largotemporales en dos huertas granadinas II,	
por <i>Martina López Dobson</i>	251
Mofa e iconoclastia durante la Guerra Civil en la Diócesis de	
Granada, por <i>Juan Manuel Barrios Rosiña</i>	275
De nuevo sobre el Tannur en al-Andalus. Un ejemplo	
etnohistórico en el estudio de la alimentación andalusí,	
por <i>Teresa de Castro Martínez</i>	285
VARIA HISTÓRICA	
Don Emilio García Gómez. De arabista a embajador, por	
<i>Vicente Morales Llezcano</i>	299
Sé bella y calla. Consideraciones finiseculares sobre la mujer, por	
<i>Maria Antonia García de León</i>	305
El bucle metahistórico. Los libros plúmbeos del Sacramento de	
Granada, realidad histórica y mito, por <i>Manuel Barrios Aguilera</i>	321
CRITICAR	
La Santa Compaña. Fantasías reales. Realidades fantásticas,	
por <i>Luis Álvarez Montaña</i>	335
¿Quién es el impostor?, por <i>José Antonio González Alcantud</i>	337
Avernos dialogados, por <i>José Antonio González Alcantud</i>	340
Los útiles instrumentos bibliográficos para el investigador en	
Magrebología y Antropología, por <i>José Antonio González Alcantud</i>	343
NOTICARIO C.I.E.	347

Indice

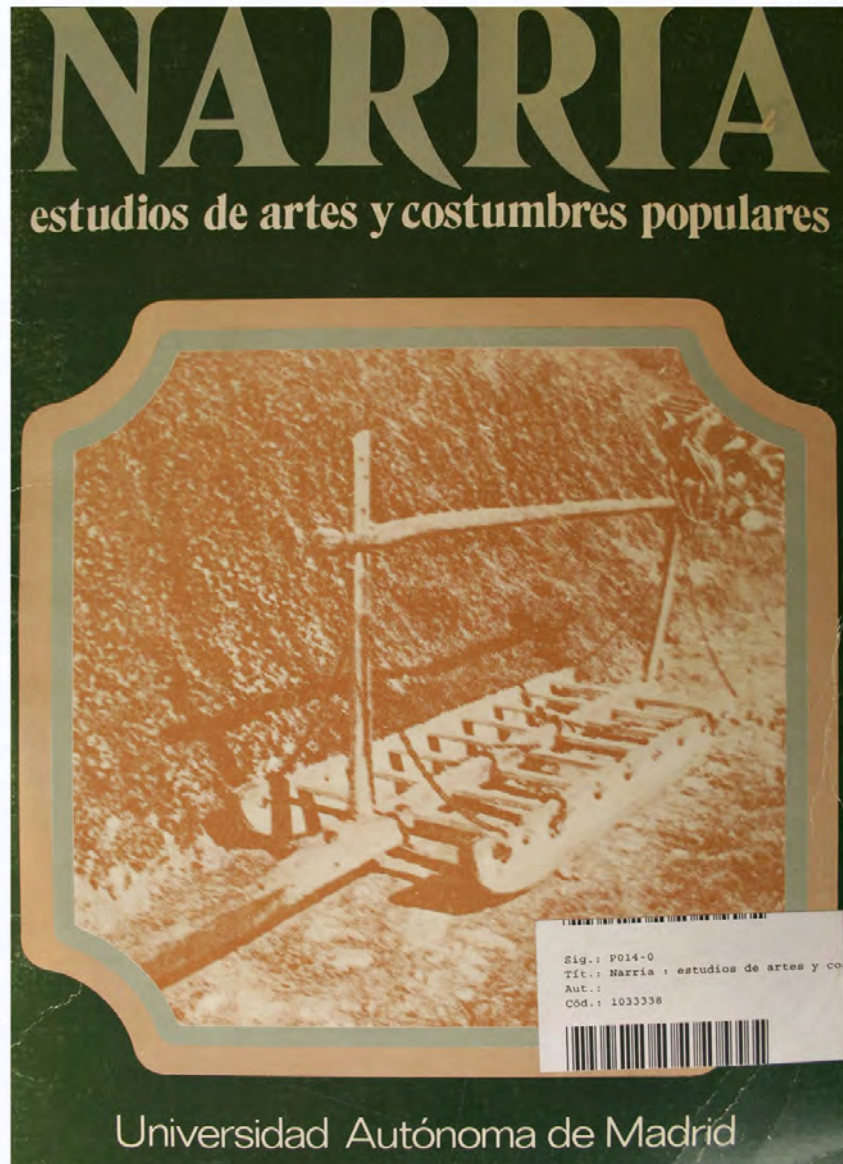






ANEXO I
Imágenes de las
publicaciones periódicas de
antropología y etnografía
(hojas índices de páginas
con imágenes digitalizas)

Revista Narria
Estudio de Artes y Costumbres
Populares. Universidad Autónoma de
Madrid



NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares

Redactado por profesores
y alumnos de la Universidad
Autónoma de Madrid

Mayo 1975 N.º 0

Patrocinado por
SALA EDITORIAL

Dirección
Museo de Artes Populares
Departamento de Prehistoria
y Arqueología
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma
de Madrid
Realización: SANMER

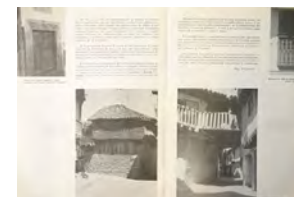
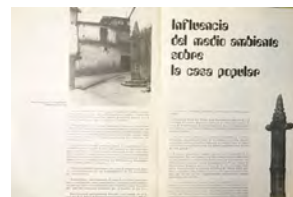
G. Aguirre, S. A. - Adelfas 4
Diseño: Legal M. 1.099 - 1975



Sumario

	Págs.
PROLOGO	3
EL MUSEO DE ARTES Y TRADICIONES PO- PULARES DE LA U.A.M.	5
LA VERA A PASO DE CARRO	6
INTRODUCCION A LA COMARCA DE LA VERA	8
INFLUENCIA DEL MEDIO AMBIENTE SOBRE LA CASA POPULAR	10
ARQUITECTURA POPULAR DE LA VERA	14
CANCIONES DE LA VERA	17
ROMANCE DE LA SERRANA DE LA VERA.	20
DULCES TIPICOS	20
LA ARTESANIA EN LA VERA	24
«EL EMPALAO»	28
NOTA SOBRE LIBROS	31







Sig.: P014-1
Tít.: NARRIA : estudios de arte
Aut.:
Cód.: 1033339



Universidad Autónoma de Madrid

NARRIA

estudios de artes y costumbres populares

Redactado por profesores
y alumnos de la Universidad
Autónoma de Madrid

Enero 1976 N.º 1



Dirección: Lucía Gómez Olazábal

Museo de Artes y Tradiciones
Populares

Departamento de Prehistoria
y Arqueología

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Autónoma
de Madrid

Fotocomposición

Andueza, Julián Camarillo, 53 bis

Imprime: GRAFICAS 2000, S.A.

Alejandro Villegas, 35 - MADRID

Depósito legal: M. 17089-1975



Sumario

PROLOGO por Lucía Gómez Olazábal.	
ARQUITECTURA NEGRA EN LA PROVINCIA DE GUADALAJARA por León López de la Osa y Leonor Torán Junquera.	2
LA VIDA POPULAR EN LAS REPRESENTACIONES ROMANICAS DE LOS MENOLOGIOS DE GUADALAJARA por Olga Anabitarte, Lucía Gómez Olazábal, Mª Dolores Aranda y Cristina Egido	6
ORTEGA Y GUADALAJARA por Silvia Cousteau Vida	10
LA RECOLECCION DE LA MIEL por Carmen Padilla y Clara Fernández López	11
LA ELABORACION DEL VINO Y LAS CUEVAS-BODEGAS por Santiago González Casarrubios	13
LA CESTERIA EN LA PROVINCIA DE GUADALAJARA por Consolación González Casarrubios	15
TRABAJOS DE ESPARTO EN TORTOLA DE HENARES por Eulalia Castellote Herrero	17
EL CARNAVAL DE CENTENERA por José Luis González Arpide y Pablo González-Pola de la Granja	22
LOS JUDIOS DE MONDEJAR por Fernando Cancho Duprado	24
LA CABALLADA ¿Historia o Fe? por María Elisa Sánchez Sanz	26
LA FIESTA DEL CORPUS EN VALVERDE DE LOS ARROYOS por José Luis González Arpide	30
EL PALOTEO EN LA PROVINCIA DE GUADALAJARA por Isabel Sanz Boixareu	31
OLOR A ESPLIEGO... por Mª Concepción Abad Castro, Rosa Mª Barco Velasco, Isabel de Híges y Mª Elisa Sánchez Sanz	35

NARRIA: Rastro o carretón de madera en ruedas para llevar arrastrando la hierba y otros productos agrícolas por terreno accidentado

Con la colaboración de la Casa de Guadalajara en Madrid

PROLOGO

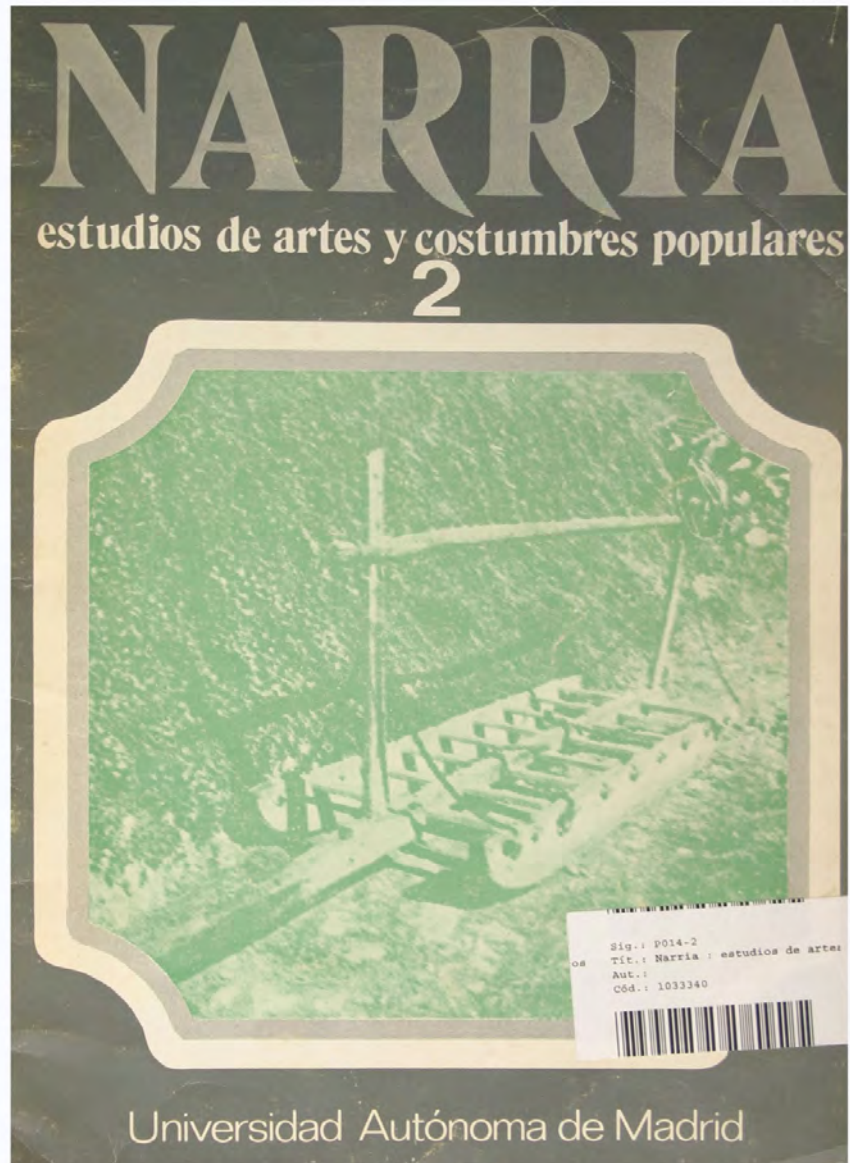
Este número lo hemos querido dedicar a la provincia de Guadalajara, a la árida y austera Guadalajara, pero al mismo tiempo rica en costumbres y tradiciones populares. Hemos salido, pues, al encuentro de todo aquello que nos pudieran ofrecer sus hombres, sus pueblos y su tierra para estudiarlo y divulgarlo.

Una vez más nos hemos maravillado de la riqueza artística del pueblo, de su calidad humana y cordialidad, de su espíritu comunitario y de su sentido de la alegría compartida reflejados en sus fiestas. Una vez más hemos aprendido grandes lecciones de filosofía, política, economía, arte y lingüística escuchando a sus gentes, compartiendo un poco sus vidas y haciéndoles partícipes un poquito de las nuestras.

Hemos asistido a las fiestas del Carnaval de Centenera, la Caballada de Atienza, la Fiesta del Corpus en Valverde de los Arroyos. El Paloteo; nos hemos sorprendido con su románico de Campesanos y Beñena del Sorbe; nos han mostrado sus habilidades los cesteros, apicultores y bodegueros; hemos contemplado su arquitectura negra que puebla el paisaje infinito de su meseta. Casi como en un trabajo de arqueología hemos ido recogiendo todos los datos, lamentando, por una parte, la desaparición paulatina de toda esta riqueza, pero, por otro, comprendiendo sus razones y abogando porque sea sustituida por otra riqueza cultural que sea verdadera expresión vital de sus gentes y de su realidad actual y no algo preelaborado e impuesto desde fuera en nombre del "progreso".

Mientras el hombre sea libre para expresar lo que siente, lo que piensa, lo que padece, lo que le alegra, a lo que aspira, existirá arte popular. Mientras el hombre goce del tiempo y los medios para una acción creativa, existirá arte popular. Creemos, pues, que la supervivencia del arte popular es algo que depende de todos y que es asunto de cada uno de nosotros el potenciar un auténtico folklore y arte del pueblo.





NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares

Redactado por profesores
y alumnos de la Universidad
Autónoma de Madrid

Abril 1976

Nº 2



NARRIA: Rastra o carretón de madera sin ruedas, para llevar arrastrando por terreno accidentado la hierba y otros productos agrícolas.

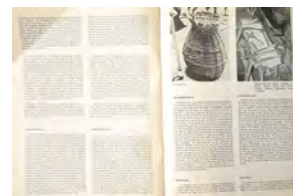
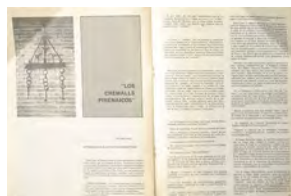
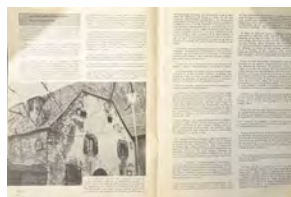
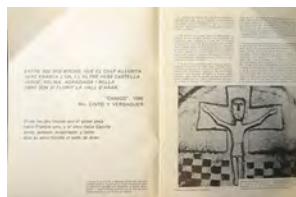
Sumario

ALGUNOS ASPECTOS DE LA VIDA EN EL VALL D'ARAN, por Paloma de Roda.....	3
EL VALLE DE BOHI: UNA VARIEDAD ARQUITECTÓNICA, por Silvia Cousteau Vida y Carmen Martínez Quemada.....	12
REJAS CATALANAS, por Consolación González Casarrubios.....	15
LOS CREMALLS PIRENAICOS, por Celina Sáez.....	16
LA CESTERIA EN LERIDA, por José Mª Ortiz Martín, Mª Luisa Sanz Rivero y José Luis González Arpide.....	19
LA FIESTA DE SAN ISIDRO DE TAHULL, por Carmen Nonell.....	24
LA "MORISCA": BAILE DE GERRI DE LA SAL, por Mª Elisa Sanz.....	26
RITOS FECUNDANTES EN EL PIRINEO CATALAN, por Mª Inmaculada Jiménez Arques, Olga Anabitarte, Lucía Gómez Olazábal y Rosa Comas.....	28
AMULETOS DEL PIRINEO CATALAN, por Pedro Montalvo Correa.....	29

INFORMACION

MUSEO DE ARTES Y TRADICIONES POPULARES, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, por Guadalupe González-Hontoria y Allendesalazar, Directora del Museo.....	31
CRITICA DE LIBROS: "GUIA DE LOS ALFARES DE ESPAÑA", por Rüdiger Vossen, Natacha Sesaña y Wulf Kopke, realizada por Pilar Palanco.....	
"EL OCIO Y LA CONTEMPLACION" de Octavio Paz, realizada por Lucía Gómez Olazábal.....	33
BIBLIOGRAFIA.....	34







Sig.: P014-3
Tít.: NARRIA : estudios de artes y c
Aut.:
Cód.: 1033341



Universidad Autónoma de Madrid

NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares

Redactado por los
alumnos de Artes y
Tradiciones Populares, de
la Universidad Autónoma
de Madrid

Directora: Lucía Gómez
Olazábal

Edita: Museo de Artes y
Tradiciones Populares.

Dra. Guadalupe González
Hontoria y Allende Salazar

Departamento de Prehistoria
y Arqueología.

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Autónoma de
Canto Blanco
Madrid

Imprime: GRAFICAS 2000, S.A.
Alejandro Villegas, 35 - MADRID
Depósito legal M. 11989-1975

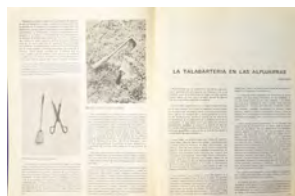
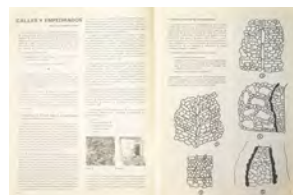
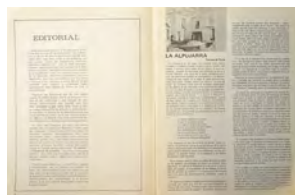


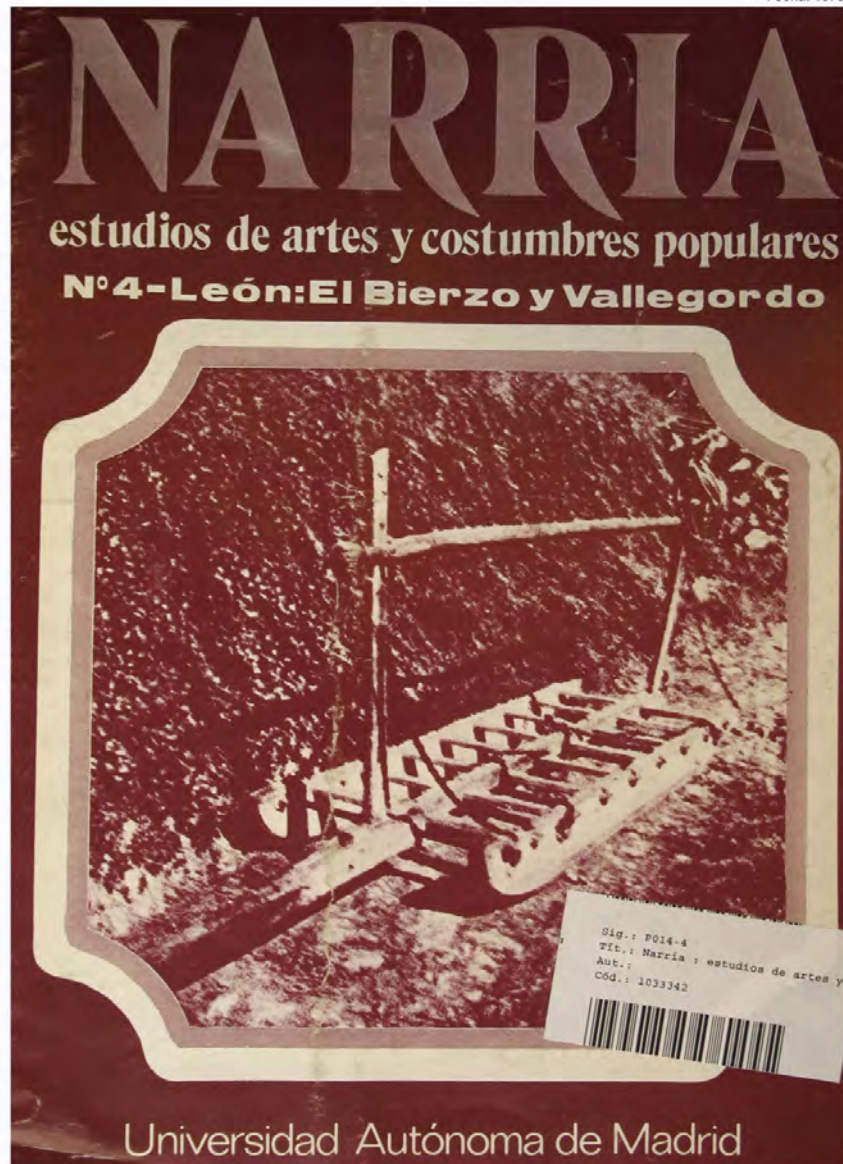
NARRIA: Rastro o carretón de madera sin ruedas, para llevar arrastrando por terreno accidentado la hierba y otros productos agrícolas.

Sumario

EDITORIAL	2
LA ALPUJARRA, por Paloma Roda	3
ARQUITECTURA POPULAR DE LA ALPUJARRA, por Lucía Gómez Olazábal y Cristina Egido Orue	4
CALLES Y EMPEDRADOS, por M ^a Elisa Sánchez Sanz	6
ERAS ALPUJARREÑAS, por M ^a Elisa Sánchez Sanz	9
LOS HERREROS ALPUJARREÑOS, por Consolación González Casarrubios	10
LOS TALABARTEOS DE LA ALPUJARRA, por Celina Sáez	13
TEJIDOS ALPUJARREÑOS, por Rosa Comas e Inmaculada Jiménez Arqués	14
CERAMICA Y CESTERIA: DOS MANIFESTACIONES DEL ARTE POPULAR EN LA COMARCA ALPUJARREÑA, por Carmen Martínez Quemada	17
EL ENTIERRO DE LA ZORRA, por Pedro Montalbo Correa	19
INFORMACION:	
D. Ramón Otero Pedrayo. Algunos recuerdos personales, por Nieves de Hoyos	22
Homenaje a D. Luis de Hoyos Sainz	23
Crítica de la revista "Artesanal", por Pilar Palanco	23
El Museo de Artes y Tradiciones Populares, por Carmen Castro	24
Noticias del Museo de Artes y Tradiciones Populares, por Guadalupe González Hontoria	25
Crítica del libro "Al Sur de Granada", de G. Brennan, por Olga Anabitarte	28







NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares

Nº 4 octubre/76
Precio: 40 ptas.

Redactado por los
alumnos y profesores de
Artes y Tradiciones Populares,
de la Universidad Autónoma
de Madrid

Directora: Lucía Gómez
Olazábal

Edita: Museo de Artes y
Tradiciones Populares.

Dora. Guadalupe González
Hontoria y Allende Salazar

Departamento de Prehistoria
y Arqueología.

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Autónoma de
Canto Blanco
Madrid

Imprime: GRAFICAS 2000, S.A.
Alejandro Villegas, 35 - MADRID
Depósito legal M. 17089 - 1975

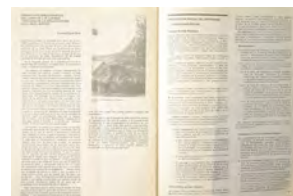
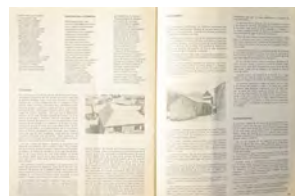
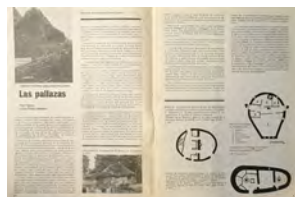
Editada con la colaboración de los
Aytos. de Ponferrada y Villafranca
del Bierzo

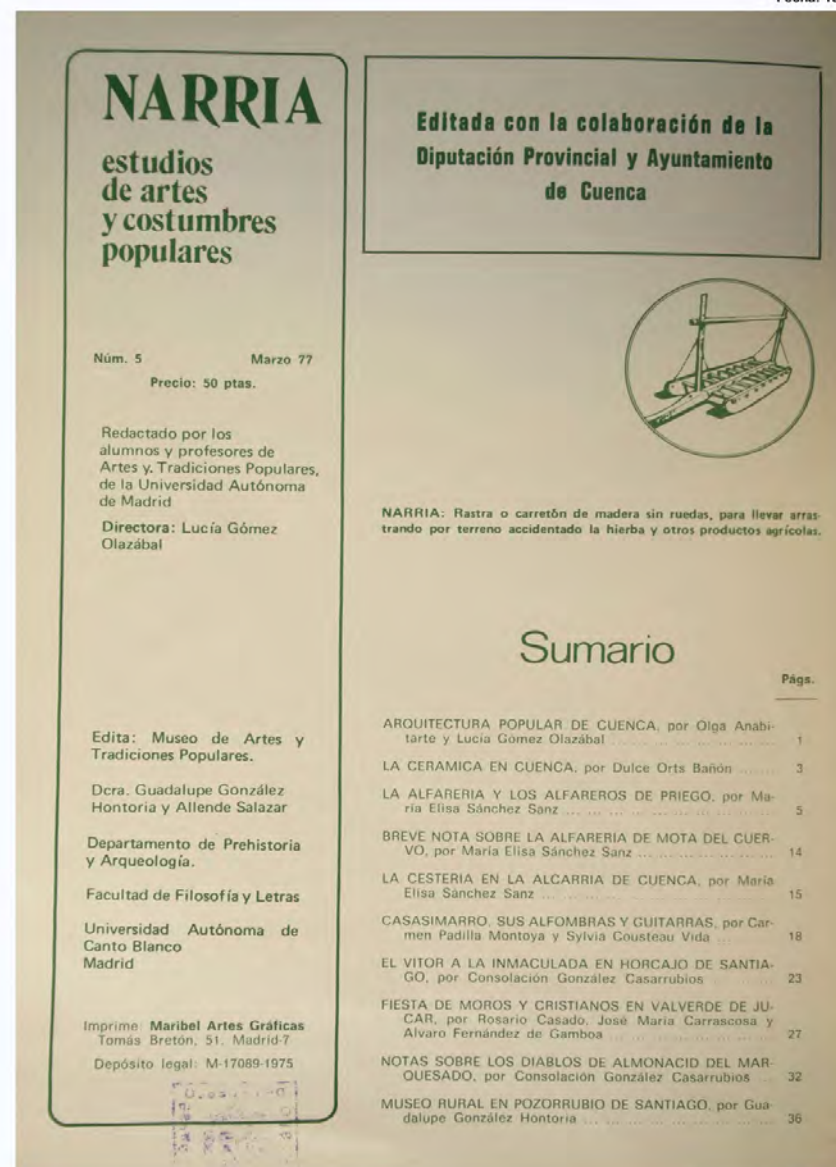


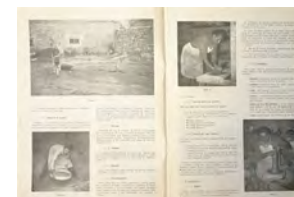
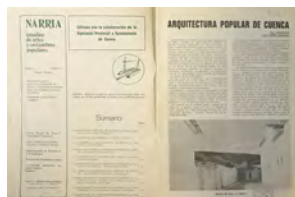
NARRIA: Rastra o carretón de madera sin ruedas, para llevar arrastrando por terreno accidentado la hierba y otros productos agrícolas.

Sumario

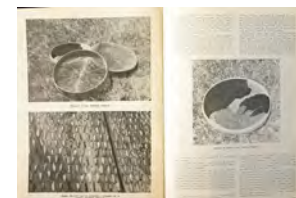
EDITORIAL	1
ARQUITECTURA GALLEGA EN LA PROVINCIA DE LEÓN: LAS PALLOZAS, por Pilar Palanco y Lucía Gómez Olazábal	2
LA MINERÍA AURÍFERA DEL BIERZO: LAS MEDULAS DE CARUCEDO, por Inmaculada Jiménez Arques y José A. Santos García	5
LOS CALDOS LEONESES, por Marisa Sanz Rivero	7
EL CARRO CHILLON, PRESENTE EN PARADA SECA, por Carmen Martínez Quemada y Rosa Comas Montoya	10
UN FOLKLORE DISPAR: EL LEONES, por José María Ortiz Martín	12
EL DULZAINERO	19
LA MÚSICA DE CRISTOBAL HALFFTER EN EL CASTILLO DE VILLAFRANCA DEL BIERZO, por Guadalupe González Hontoria	24
ESTUDIO SOBRE EL VALLE GORDO EN OMANAS, por Rosario M. Fernández Fuentes	26
NOTICIAS DE LIBROS Y REVISTAS	
"Esquema de la arquitectura civil en El Bierzo", crítica por Cristina Egido	34
"Zarabanda"	35
Leyes sociales de protección al artesano: I. Seguridad Social, por Carmen Padilla	36











NARRIA

PRECIO 75 PESETAS

estudios de artes y costumbres populares

REVISTA DE INVESTIGACION DE LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID.



Sig.: P014-7
Tit.: NARRIA : estudios de artes y
Aut.:
Cód.: 1033345

HUESCA




NARRIA

estudios de artes y costumbres populares

HUESCA

Noviembre 1977 - Nº 7
Redactado por profesores y alumnos de la Universidad Autónoma de Madrid

DIRECTORA
Lucía Gómez Olazábal

EDITA:
Museo de Artes y Tradiciones Populares

DIRECTORA DEL MUSEO
Guadalupe González Hontoria y Allendesalazar
Departamento de Prehistoria y Arqueología
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Cantabria Madrid

DIRECTOR DE ARTE GRAFICO
Novelty Alonso

COMPOSICION
Paes, S. A.


IMPRIME
Gráficas Fuertes
Bustos, 3
MADRID

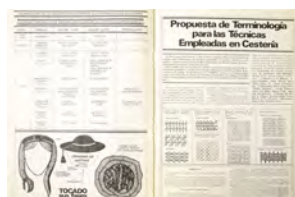
Depósito Legal: M-17089-75

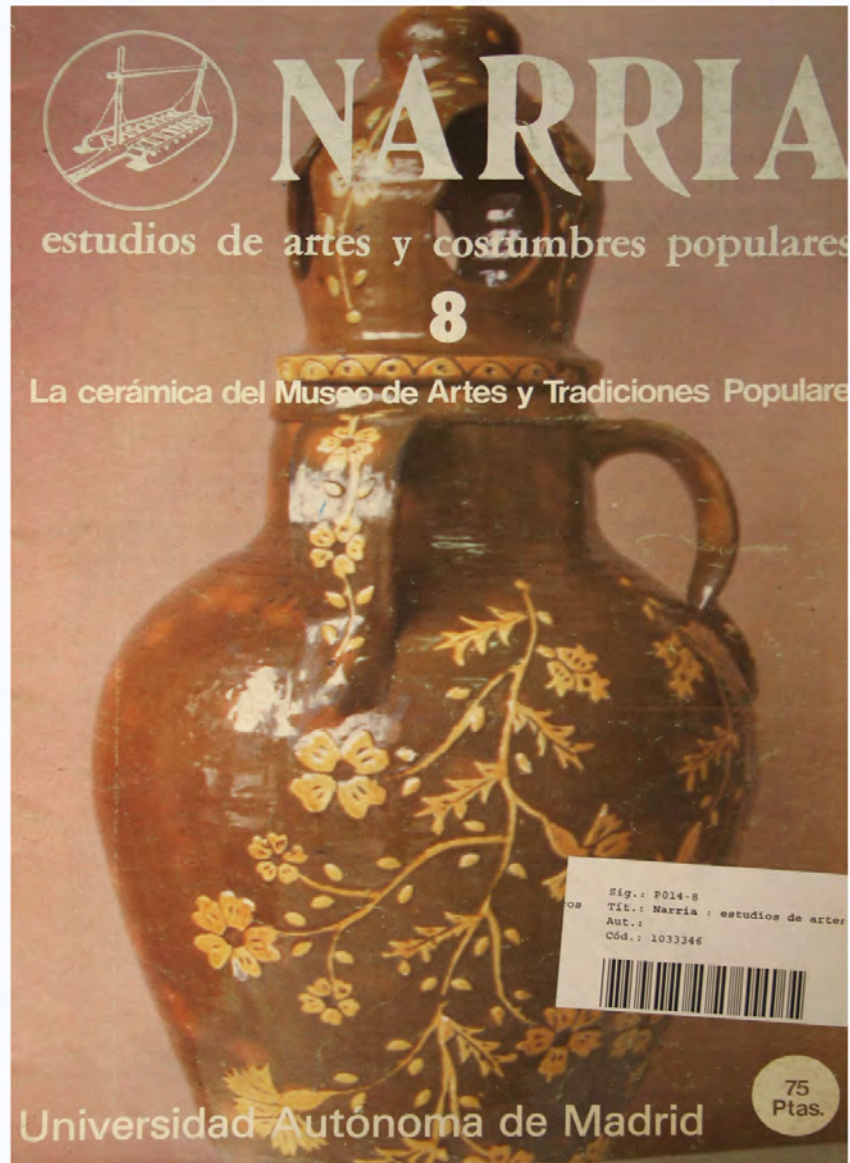
Agradecemos a don Sebastián Martín Retortillo y don Julio Gabín la ayuda prestada a NARRIA, para la realización de este número, dedicado a estudiar algunos aspectos del arte y la cultura popular de la provincia de Huesca y para la obtención de objetos etnológicos de la región que han aumentado considerablemente el fondo de nuestro museo.

SUMARIO

	PAG.
EL PREPIRINEO:	
Crisis de una sociedad tradicional (por J. Andrés Riofrio)	1
GRAUS Y LA CALDERERIA PIRENAICA (por J. Andrés Riofrio)	3
ARTE POPULAR Y ARTESANOS La cerámica de Naval	4
SOBREPUESTO Y EL DETERMINISMO FISICO (por Enrique Satue Olivan)	6
MUSEO DE ARTES POPULARES DE SERRABLO (Escribe su director, G. Buesa Conde)	8
GUASO Y SU TEJEDOR (por Dulce Orts Bañón)	10
LA ROMERIA DE SANTA OROSIA (por Consolación González Casarrubias)	11
BRUJAS Y CHIMENEAS Por María Elisa Sánchez Sanz	15
EL CARNAVAL DE BIELSA Por Guadalupe González-Hontoria y Allendesalazar	19
ANSO Y SUS TRAJES Por María Elisa Sánchez Sanz	23
PROPUESTA DE TERMINOLOGIA PARA LAS TECNICAS EMPLEADAS EN CESTERIA Por Bigna Kuoni y María Dolores Soriano Marín. Gráficos, Susanne Grisel	25





NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares

Núm. 8 Diciembre 77

Precio: 75 ptas.

Redactado por los
alumnos y profesores de
Artes y Tradiciones Populares,
de la Universidad Autónoma
de Madrid

Directora: Lucía Gómez
Olazábal

Edita: Museo de Artes y
Tradiciones Populares.

Directora del Museo:
Guadalupe González Hontoria
y Allendesalazar.

Departamento de Prehistoria
y Arqueología.

Facultad de Filosofía y Letras.

Universidad Autónoma de
Canto Blanco
Madrid

Imprime: PINAKOS, S. A.
Rienda, 11 - Fuenlabrada (Madrid)

Depósito legal: M-17089-1975

Patrocinada
por la Dirección General del Patrimonio
Artístico y Cultural



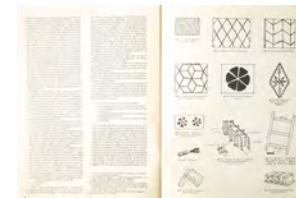
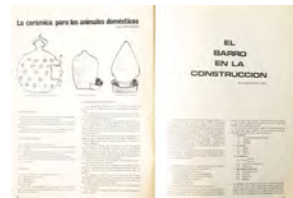
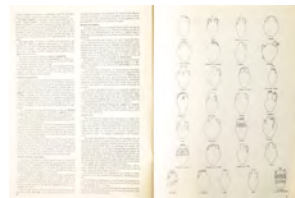
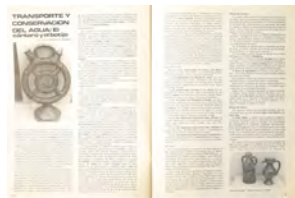
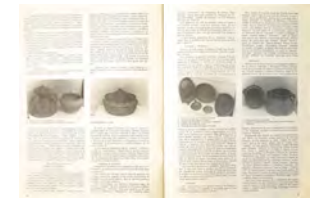
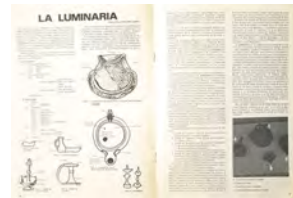
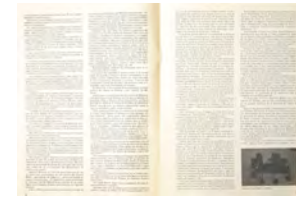
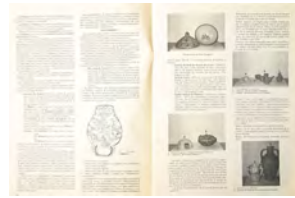
NARRIA: Rastro o carretón de ma-
dera sin ruedas, para llevar arrastran-
do por terreno accidentado la hierba
y otros productos agrícolas.

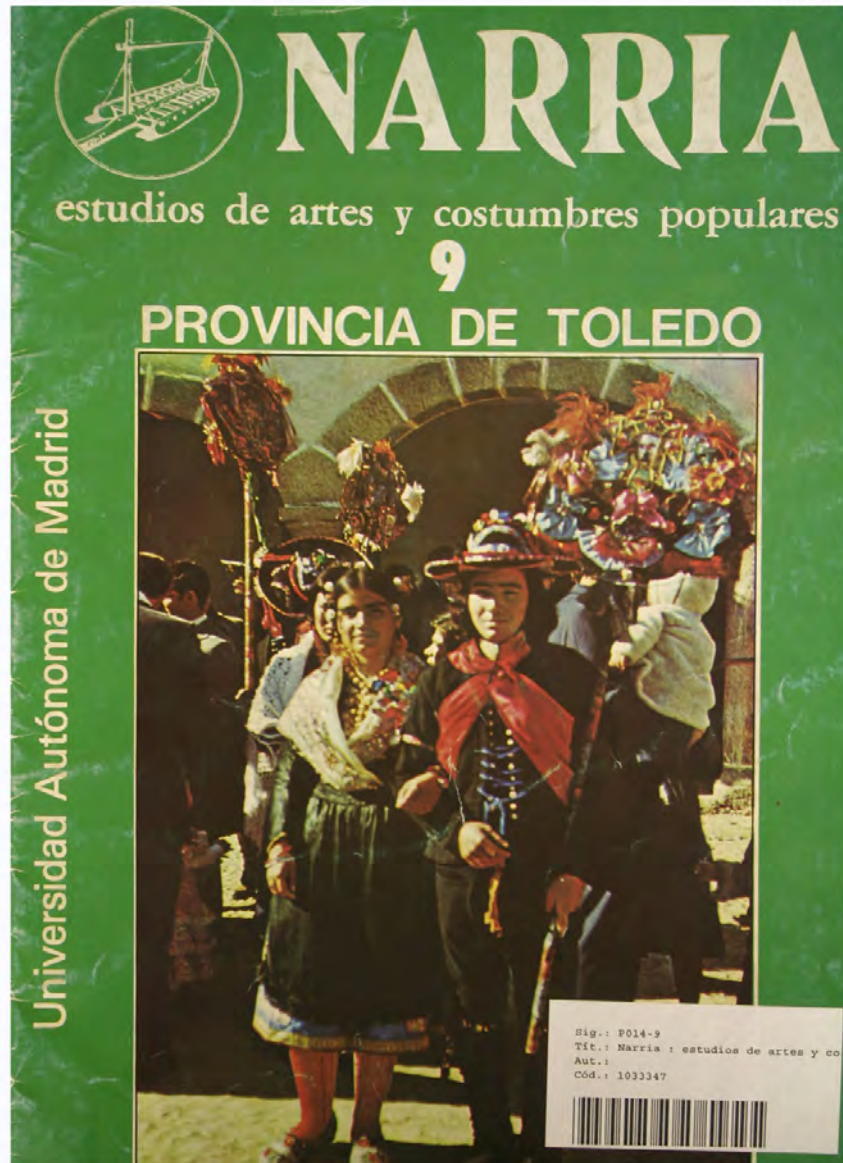
Este número lo hemos dedicado monográficamente a la cerámica por
el interés que este tema despierta y paradójicamente el gran desconoci-
miento que existe sobre ella.

La base práctica para la realización de los artículos han sido los fon-
dos del Museo de Artes y Tradiciones Populares de la U.A.M. y las fi-
chas que guarda su archivo. La investigación teórica se ha basado en una
extensa bibliografía que existe pero enfocando los temas en casi todos
los artículos desde el punto de vista de la funcionalidad de los cacharros
más que desde un punto de vista técnico.

Sumario

	Págs.
La cerámica en el ciclo de la vida humana	1
La cerámica en las fiestas	5
Características geológicas	9
La cerámica relacionada con la leche y sus derivados. . .	11
Cerámica relacionada con el vino y el aceite	13
La alfarería y algunos de sus usos higiénicos	17
La luminaria	18
Cerámica del fuego	21
Transporte y conservación del agua.	24
La cerámica para los animales domésticos	28
El barro en la construcción	29





NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares

Núm. 9 Marzo 78

Precio: 75 ptas.

Redactado por los
alumnos y profesores de
Artes y Tradiciones Populares,
de la Universidad Autónoma
de Madrid

Directora: Lucía Gómez
Olazábal

Edita: Museo de Artes y
Tradiciones Populares.

Directora del Museo:
Guadalupe González Hontoria
y Allendesalazar.

Departamento de Prehistoria
y Arqueología.

Facultad de Filosofía y Letras.

Universidad Autónoma de
Canto Blanco
Madrid

NG
NOVAGRAPHIC

Depósito legal: M-17089-1975

ESTE NUMERO HA SIDO PUBLICADO
CON LA COLABORACION DE LOS
AYUNTAMIENTOS DE ESCALONA,
LAGARTERA Y TOLEDO

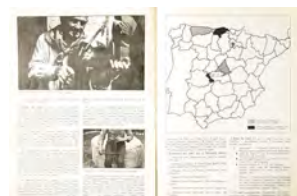


NARRIA: Rastra o carretón de ma-
dera sin ruedas, para llevar arrastran-
do por terreno accidentado la hierba
y otros productos agrícolas.



SUMARIO

	Págs.
Arquitectura popular en la zona de Escalona <i>Por Rosario Casado y José Mª Carrascosa</i>	2
La casa lagarterana <i>Por Mª Pía Timón Tiemblo y E. Sánchez Moreno</i>	6
La Virgen del Prado y la cerámica de Talavera de la Reina. <i>Por Balbina Martínez Caviro</i>	11
Fiestas de invierno: Carnaval de Valdeverdeja <i>Por Mª del Carmen Medina San Román</i>	15
Fiestas de primavera: "Las Mondas" talabrigenses <i>Por Mª Pía Timón Tiemblo, Esperanza Sánchez y Na- tividad Salmador</i>	18
El Rabel. <i>Por Consolación González Casarrubios</i>	21
Labores de Lagartera. <i>Por Pilar González</i>	26





NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares

Núm. 10 Junio 78
Precio: 75 ptas.

Redactado por los
alumnos y profesores de
Artes y Tradiciones Populares,
de la Universidad Autónoma
de Madrid
Directora: Lucía Gómez
Olazábal

Edita: Museo de Artes y
Tradiciones Populares.

Directora del Museo:
Guadalupe González Hontoria
y Allendesalazar.

Departamento de Prehistoria
y Arqueología.

Facultad de Filosofía y Letras.

Universidad Autónoma de
Canto Blanco
Madrid

NG
NOVAGRAPHIC

Depósito legal: M 17089-1975



ESTE NUMERO HA SIDO
PATROCINADO POR LA EXCMA.
DIPUTACION PROVINCIAL
Y LA CAJA DE AHORROS
DE LOGROÑO



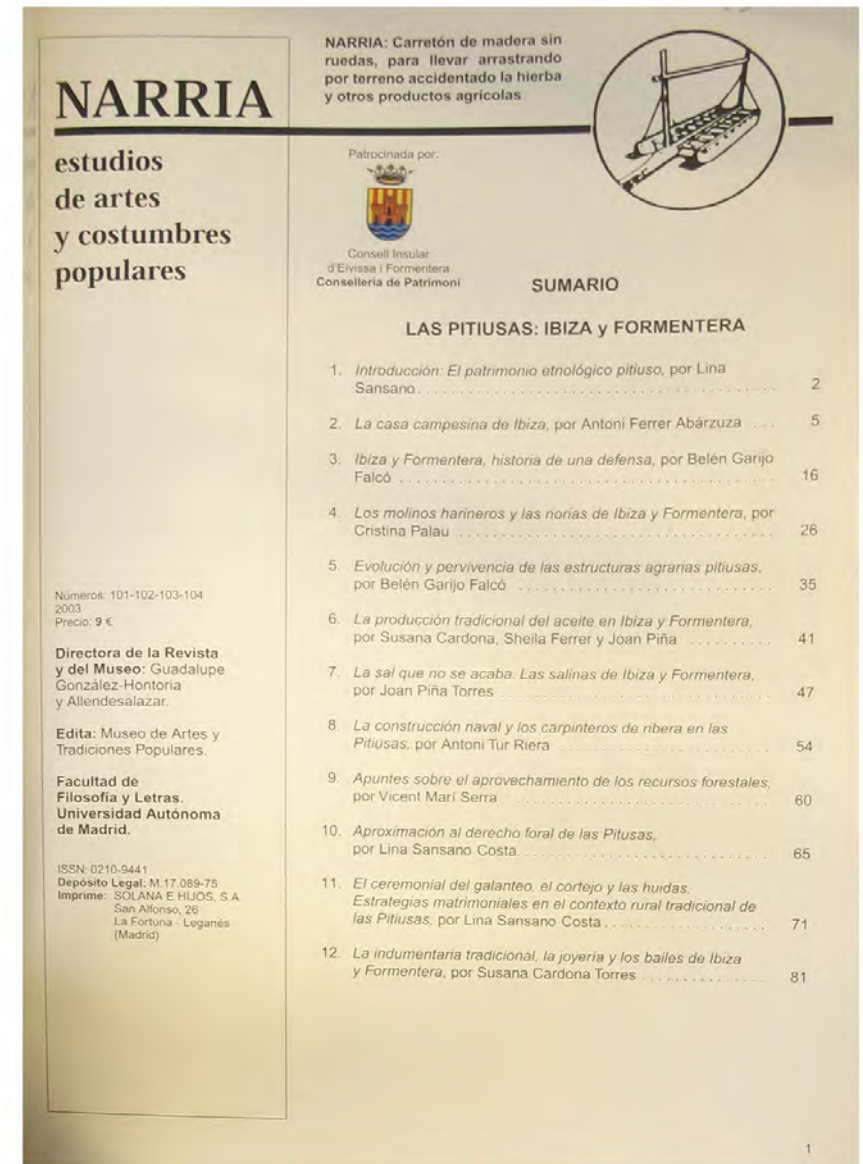
NARRIA: Rastro o carretón de ma-
dera sin ruedas, para llevar arrastran-
do por terreno accidentado la hierba
y otros productos agrícolas.

Agradecemos a la Excma. Diputación Provincial y a la Caja de
Ahorros de Logroño su importante aportación económica que
ha hecho posible la publicación de este número. Y, muy espe-
cialmente al Museo Etnográfico de la Rioja, por su entusiasta
colaboración en la realización de algunos de los artículos aquí
contenidos.

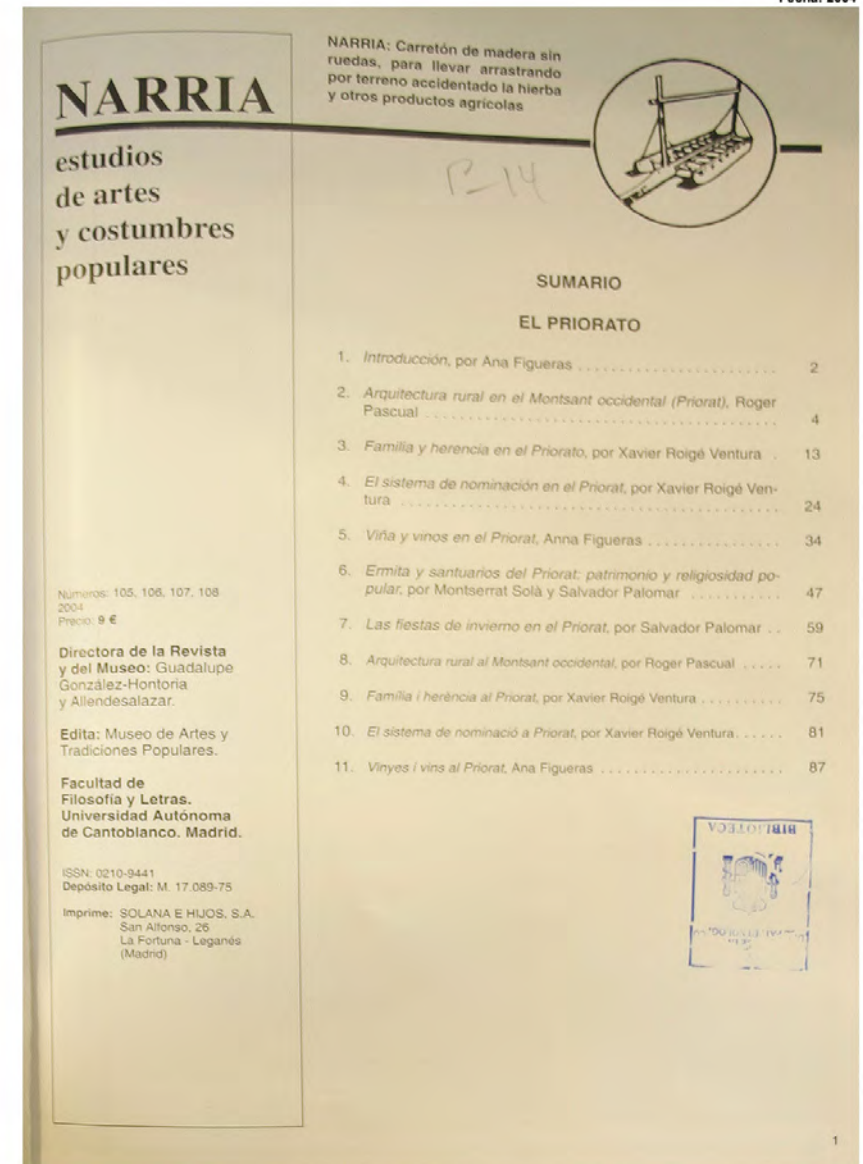
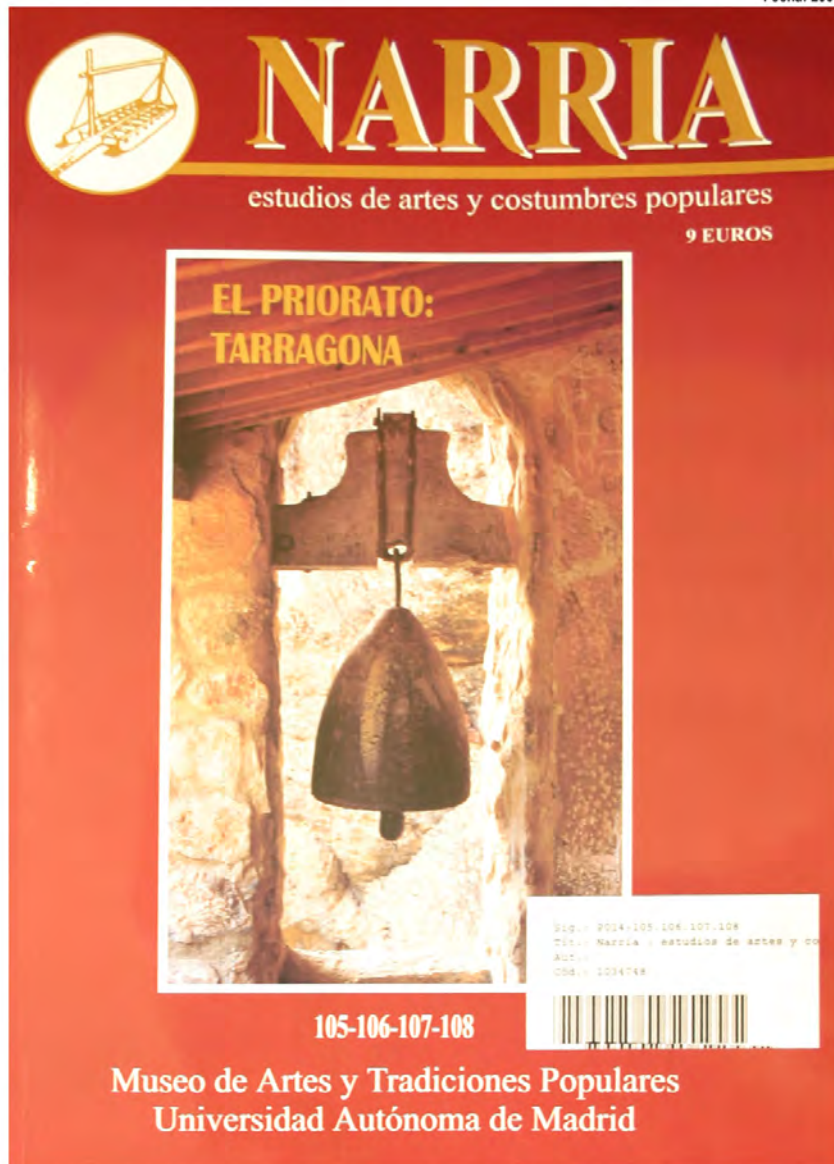
SUMARIO

	Págs.
El Museo Etnográfico de la Rioja <i>Por Luis Vicente Elías Pastor</i>	2
La elaboración del queso de cabra en la zona de Cameros Viejos, base de una economía complementaria artesanal <i>Por Joaquín Giró</i>	6
Útiles empleados en la obtención y conservación del vino de Rioja <i>Por Carmen Padilla Montoya</i>	11
Almazuelas y Rocelos <i>Por Dolores Barasoain Jimeno y Luis V. Elías Pastor</i>	15
Recuerdos de Carnaval <i>Por José Andrés Riofrío</i>	18
Juegos y juguetes en la Rioja <i>Por María Elisa Sánchez Sanz</i>	20
El baile de los zancos en Anguiano <i>Por M.ª del Carmen Medina San Román</i>	26
Fiestas de Doncellas en Logroño. <i>Por Consolación González Casarubias</i>	29
El "Pajar-Museo" de Objetos e Instrumentos Populares en Ojacastro <i>Por Agustín Merino</i>	33
Crítica del Libro "Arquitectura Popular de la Rioja" <i>Por Luis V. Elías Pastor y Ramón Moncosí de Borbón.</i>	37

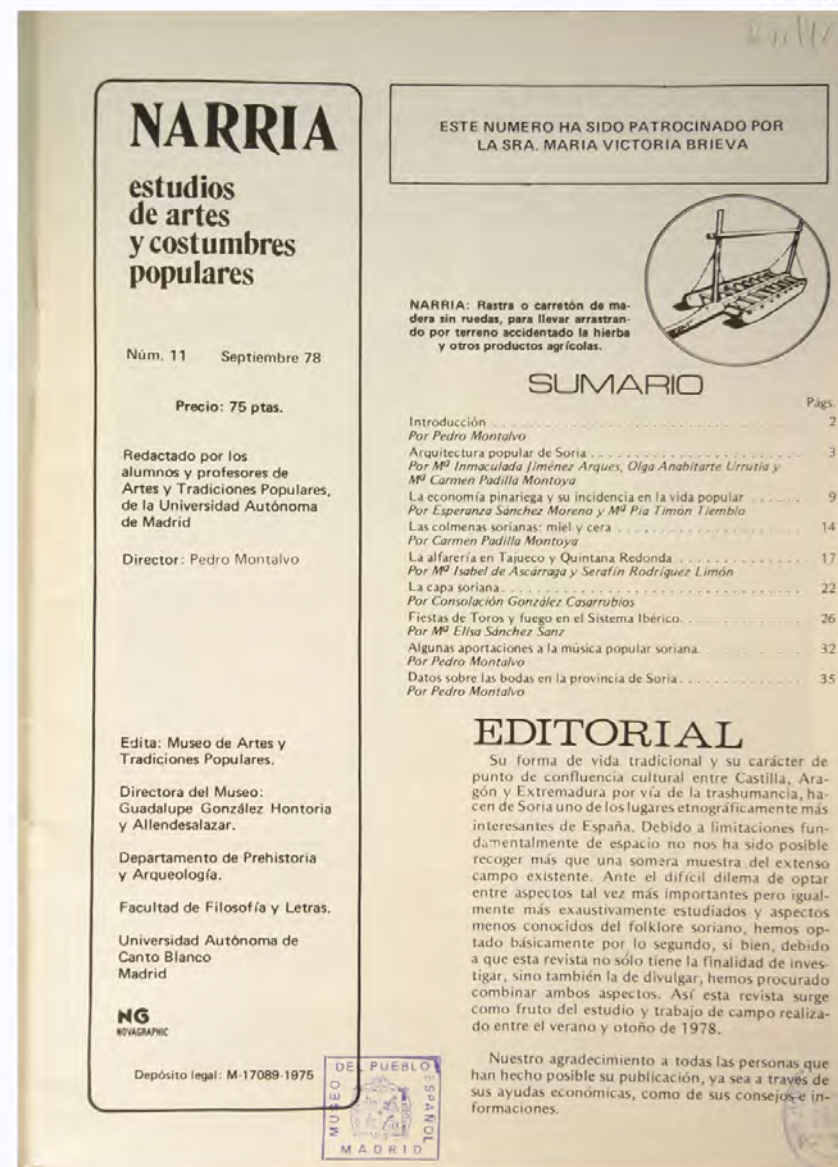
















NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares

2 - D1C. 1978

Precio: 75 ptas.

Redactado por los
alumnos y profesores de
Artes y Tradiciones Populares,
de la Universidad Autónoma
de Madrid

Director: Pedro Montalvo

Edita: Museo de Artes y
Tradiciones Populares.

Directora del Museo:
Guadalupe González Hontoria
y Allendesalazar.

Departamento de Prehistoria
y Arqueología.

Facultad de Filosofía y Letras.

Universidad Autónoma de
Canto Blanco
Madrid

NG
REVAGRAPHIC

Depósito legal: M-17089-1975

EDITADA CON LA COLABORACION DEL
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE SANTANDER
Y LA INSTITUCION CULTURAL DE
CANTABRIA



NARRIA: Rastra o carretón de ma-
dera sin ruedas, para llevar arrastran-
do por terreno accidentado la hierba
y otros productos agrícolas.

SUMARIO

	Págs.
Introducción a la provincia de Santander <i>Por Pedro Montalvo</i>	2
Costumbres Pastoriles en Campoo de Arriba <i>Por Nieves de Hoyos Sancho</i>	4
Chozos Circulares <i>Por Carlos Ruiz Agüero</i>	6
Trabajos de madera en Bárcena Mayor <i>Por Consolación González Casarrubios</i>	9
Barros y alfas de Cos <i>Por Javier Bolado Rebolledo</i>	13
El queso de Aliva: Una elaboración artesana <i>Por Fernando Sopeña Pérez</i>	17
El pasabolo de Lusa de Ruedabrazo <i>Por Alvaro Fernández de Gamboa</i>	20
Los bailes tradicionales del pueblode Ruiloba <i>Por Pedro Montalvo</i>	22
Sobre mitología montañesa (Las Anjanas) <i>Por Juan Haya Martínez</i>	27
Aproximación al Museo Etnográfico de Cantabria <i>Por J. Ramón Brotons Vitoria</i>	30
Los "Santucos" montañeses <i>Por M.ª Teresa Sánchez Trujillano y José Ramón Gómez Martínez</i>	33
Noticias del Museo <i>Por Guadalupe González Hontoria y Allendesalazar</i>	36







Universidad Autónoma de Madrid

NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares

N.º 13 MARZO 1979

Precio: 75 ptas.

Redactado por los
alumnos y profesores de
Artes y Tradiciones Populares,
de la Universidad Autónoma
de Madrid

Director: Pedro Montalvo

Edita: Museo de Artes y
Tradiciones Populares.

Directora del Museo:
Guadalupe González Hontoria
y Allendesalazar.

Departamento de Prehistoria
y Arqueología.

Facultad de Filosofía y Letras.

Universidad Autónoma de
Canto Blanco
Madrid

NG
REVISTA

Depósito legal: M-17089-1975

PATROCINADA
POR LA CAMARA DE COMERCIO
DE MADRID



NARRIA: Rastro o carretón de ha-
dara sin ruedas, para llevar arrastran-
do por terreno accidentado la hierba
y otros productos agrícolas.

SUMARIO

	Págs.
Introducción	2
Por Pedro Montalvo	
Vivir en una "Corrala"	3
Por M.ª Elisa Sánchez Sanz	
Patones: Su arquitectura	9
Por Olga Anabitarte Urrutia y M.ª Inmaculada Jimenez Arques	
En recuerdo de los gremios matritenses	12
Por Sabina Luisa Díez Moreno	
La fabricación de tinajas en Colmenar de Oreja	16
Por José Luis González Arpide	
La cerámica de Madrid	20
Por Carmen Padilla Montoya	
Los últimos cuberos de Madrid	23
Por Carmen Ortiz García	
Fabricación de botas y pellejos	26
Por Alvaro Fernández de Gamboa	
Las cererías	28
Por Lourdes Prados Torreira y Lauro Olmo Enciso	
La pasamanería: Recuerdos del Madrid que fue	30
Por Carmen Jorge García-Reyes y Nivia López Gil	
Panes y dulces madrileños	32
Por Consolación González Casarrubios	
Apuntes sobre las fiestas de Madrid	34
Por M.ª del Carmen Medina San Román	







NARRIA

estudios de artes y costumbres populares

14

Provincia de Palencia



Sig.: P014-14
Tít.: NARRIA : estudios de artes
Aut.:
Cód.: 1033352



Universidad Autónoma de Madrid

NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares

N.º 14 JUNIO 1979

Precio: 75 ptas.

Redactado por los
alumnos y profesores de
Artes y Tradiciones Populares,
de la Universidad Autónoma
de Madrid

Director: Pedro Montalvo

Edita: Museo de Artes y
Tradiciones Populares.

Directora del Museo:
Guadalupe González Hontoria
y Allendesalazar.

Departamento de Prehistoria
y Arqueología.

Facultad de Filosofía y Letras.

Universidad Autónoma de
Canto Blanco
Madrid

NG
REVISTA

Depósito legal: M-17089-1975

PATROCINADA
POR LA DIPUTACION PROVINCIAL
DE PALENCIA

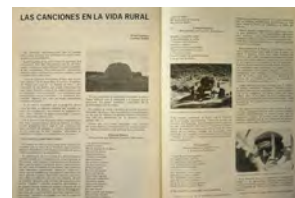
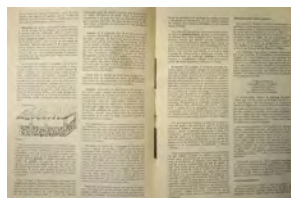
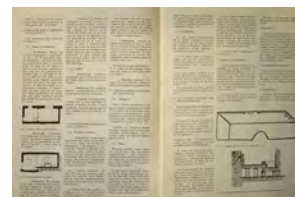


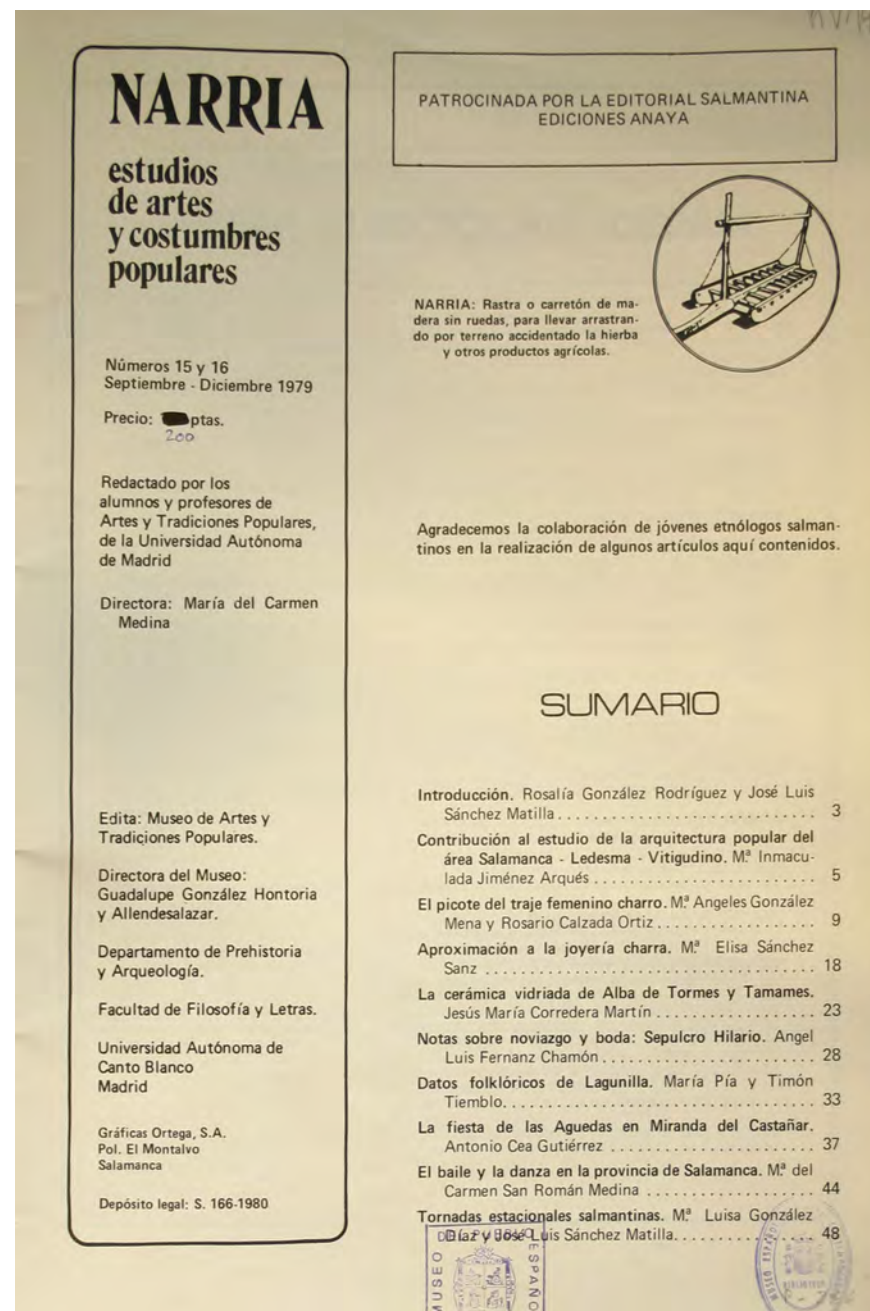
NARRIA: Rastra o carretón de ma-
dera sin ruedas, para llevar arrastran-
do por terreno accidentado la hierba
y otros productos agrícolas.

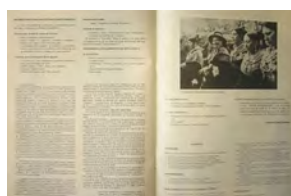
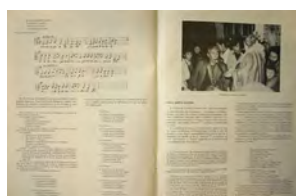
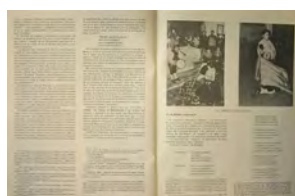
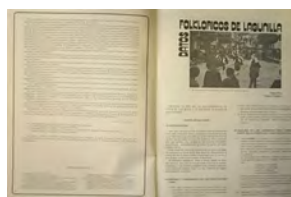
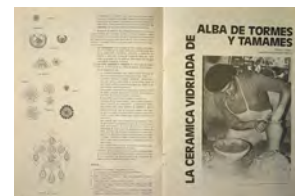
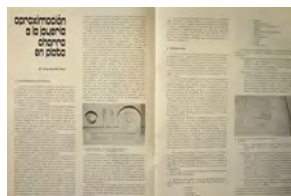
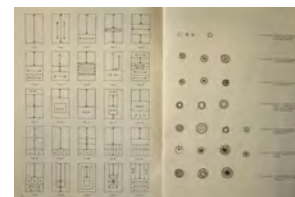
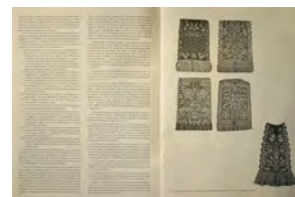
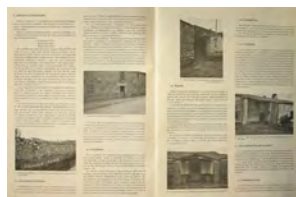
SUMARIO

	Págs.
Introducción Geográfica	2
Por M. ^a del Carmen Medina S. Román	
Las casas de barro en tierras de campos	3
Por M. Inmaculada Jiménez Arques	
"Las Glorias": Derivación de los Hipocaustos romanos	7
Por María Pía Timón Tiemblo	
Los palomares en la tierra de campos palentino	11
Por M. ^a Elisa Sánchez Sanz	
Tradiciones ganaderas en Antigüedad, un rincón del Ce- rrato palentino	14
Por M. ^a Angeles González Mena	
La cerámica popular de Astudillo	20
Por M. ^a Luisa González Pena	
Dos juegos de bolos	24
Por Alvaro Fernández de Gamboa	
Danzas palentinas	26
Por Consolación González Casarrubios	
Claudio Corada fabricante de rabeles en Aguilar de Cam- poo	30
El Museo local de Costumbres	31
Por M. ^a Elisa Sánchez Sanz	
Las canciones en la vida rural	32
Por Silvia Cousteau	









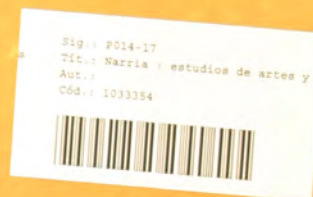


NARRIA

estudios de artes y costumbres populares

17

PROVINCIA DE CASTELLON



Universidad Autónoma de Madrid

NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares

Número 17
Marzo 1980

Precio: 150 ptas.

Redactado por los
alumnos y profesores de
Artes y Tradiciones Populares,
de la Universidad Autónoma
de Madrid

Directora: María del Carmen
Medina

Edita: Museo de Artes y
Tradiciones Populares.

Directora del Museo:
Guadalupe González Hontoria
y Allendesalazar.

Departamento de Prehistoria
y Arqueología.

Facultad de Filosofía y Letras.

Universidad Autónoma de
Canto Blanco
Madrid

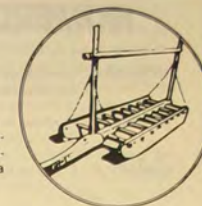
Realización: Novagraphic
Seseña, 15
MADRID

Depósito legal: M-17089-75



PATROCINADA POR:

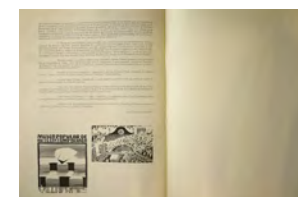
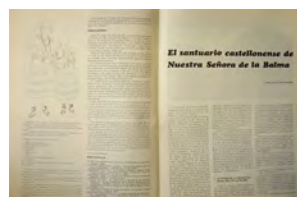
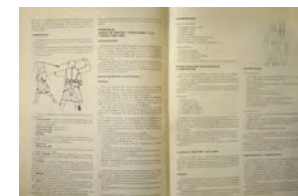
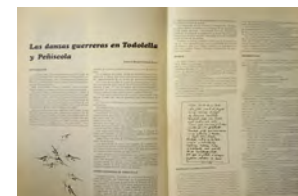
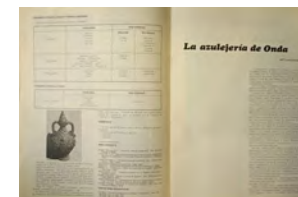
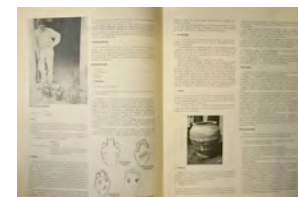
Excelentísima Diputación Provincial de Castellón.
Ayuntamiento de Onda.
Ayuntamiento de Morella.
Ayuntamiento de Todolella.
Colegio de Arquitectos de Castellón.
Museos de Villafamés.



NARRIA: Rastra o carretón de ma-
dera sin ruedas, para llevar arrastran-
do por terreno accidentado la hierba
y otros productos agrícolas.

SUMARIO

	Págs
INTRODUCCION GEOGRAFICA <i>Por M.ª del Carmen Medina San Román</i>	3
LA ALQUERIA Y EL MASET <i>Por José Andrés Riofrio</i>	5
OTROS ASPECTOS DE LA ARQUITECTURA POPU- LAR: BARRAQUES, CASETES, NORIAS Y POZOS. <i>Por Olga Anabitarte Urrutia y M.ª Pía Timón Tiemblo</i>	7
ALFARERIA VIDRIADA Y SIN VIDRIAR <i>Por Carmen Padilla Montoya</i>	9
LA AZULEJERIA DE ONDA <i>Por M.ª Luisa González Perez</i>	13
LOS TELARES DE MORELLA <i>Por Consolación González Casarrubios</i>	15
EL CORPUS CHRISTI EN MORELLA <i>Por M.ª Inmaculada Jiménez Arques</i>	18
LAS DANZAS GUERRERAS EN TODOLELLA Y PENISCOLA <i>Por Antonio M. Carreras Alvar</i>	20
EL SANTUARIO CASTELLONENSE DE NUESTRA SEÑORA DE LA BALMA <i>Por Angel Luis Fernanz Chamon</i>	25
ELS PELEGRINS DE LES USERES <i>Por M.ª Elisa Sánchez Sanz</i>	29
BAILES DEL MAESTRAZGO Y MORELLA: LA CORROQUINA <i>Por Juan A. Garzo</i>	33
MUSEOS DE VILLAFAMES <i>Por Julio Salvatierra</i>	34





NARRIA

estudios de artes y costumbres populares

18

ISLA DE GRAN CANARIA



Sig.: P014-18
Tít.: Narria : estudios de artes
Aut.:
Cód.: 1033355



Universidad Autónoma de Madrid

NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares

Nº 18 JUNIO 1980

Precio: 75 ptas.

Redactado por los
alumnos y profesores de
Artes y Tradiciones Populares,
de la Universidad Autónoma
de Madrid

Directora:
M^a Inmaculada Jiménez Arques

Edita: Museo de Artes y
Tradiciones Populares.

Directora del Museo:
Guadalupe González Hontoria
y Allendesalazar.

Departamento de Prehistoria y
Arqueología.
Director: Gratiniano Nieto Gallo

Facultad de Filosofía y Letras.

Universidad Autónoma de
Canto Blanco
Madrid

Realización: Polygraph

Deposito legal: M-17089-1975

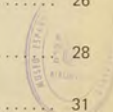
PATROCINADA POR
CABILDO INSULAR DE
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA



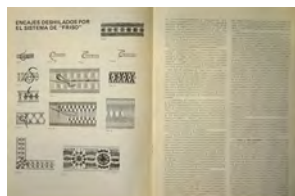
NARRIA: Rastra o carretón de mader
sin ruedas, para llevar arrastrand
do por terreno accidentado la hierba
y otros productos agrícolas.

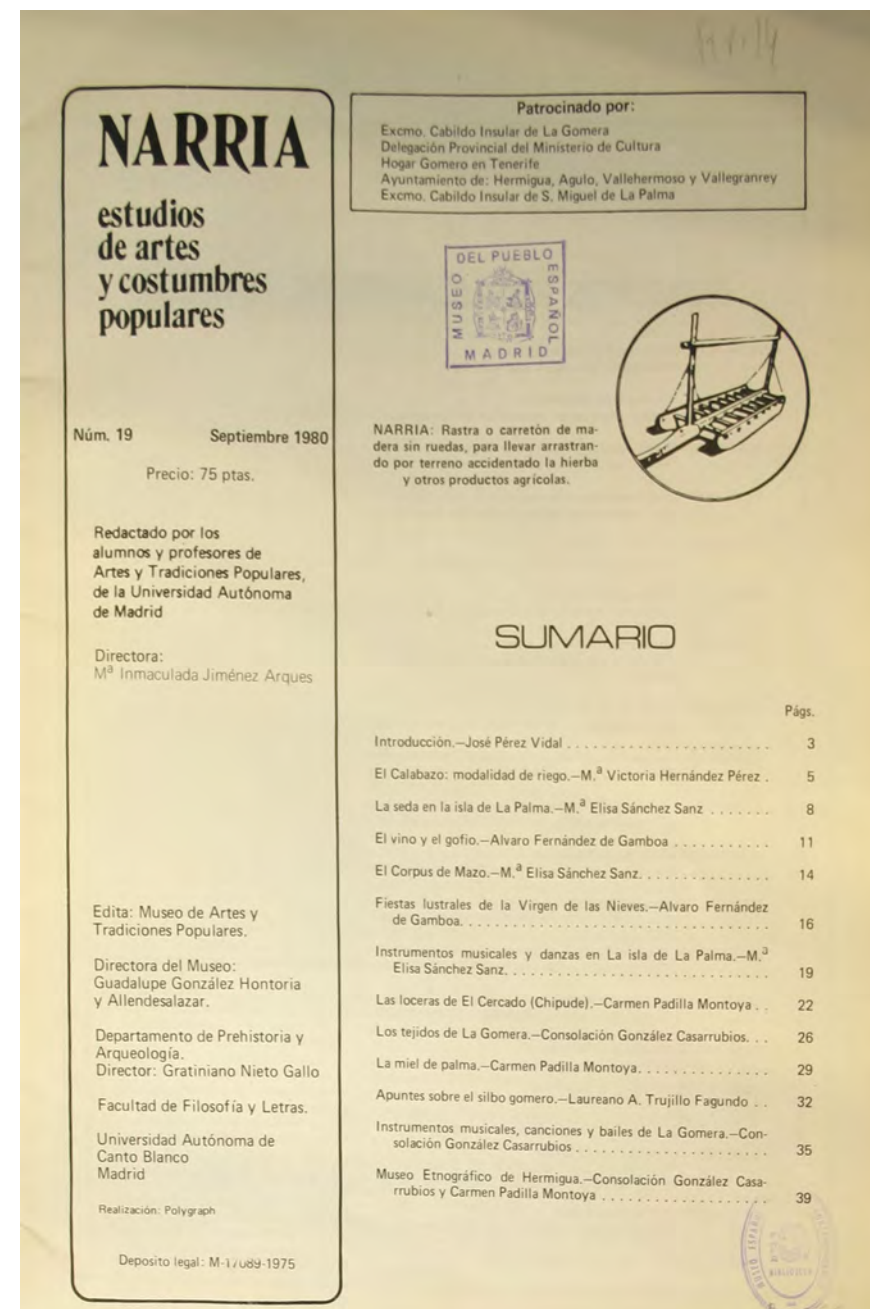
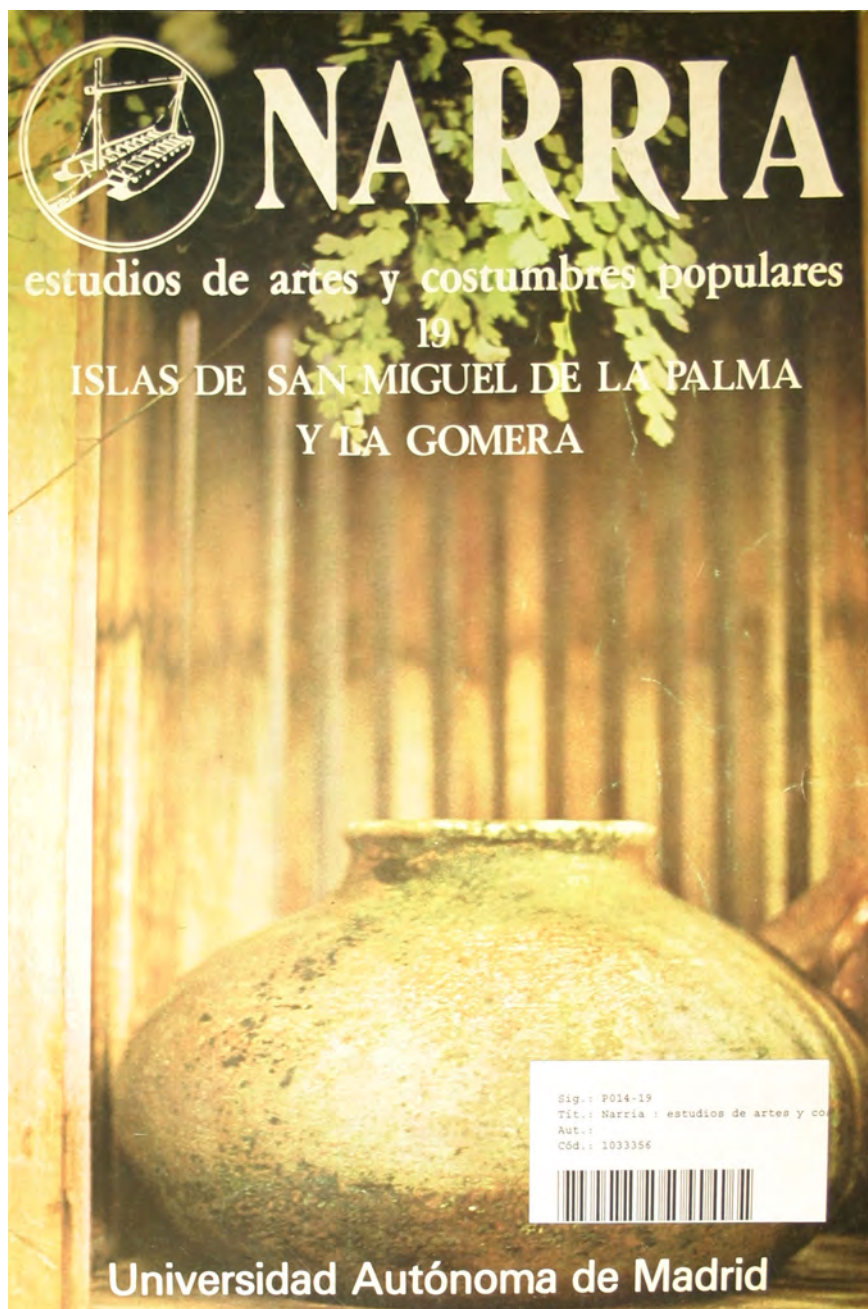
SUMARIO

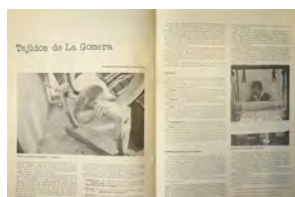
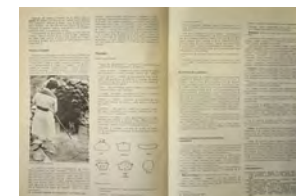
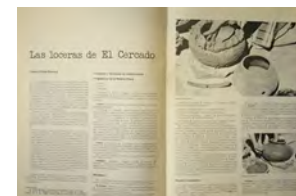
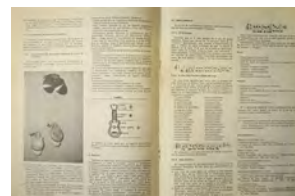
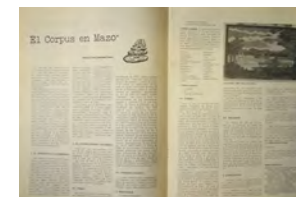
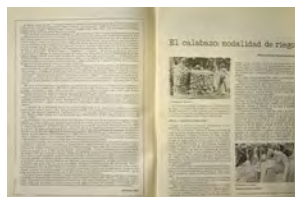
	Págs.
Introducción	3
Por María Inmaculada Jiménez Arques	
Artenara: Las casas-cueva	3
Por María Inmaculada Jiménez Arques	
Balcones y ventanas de madera en Las Palmas de Gran Canaria	6
Por María Pía Timón Tiemblo	
Un aspecto del interior: las pilas	9
Por María Luisa González Pena	
Artes textiles canarias	11
Por María Angeles González Mena	
Las Peleas de gallos en la Isla de Gran Canaria	18
Por María Luisa González Pena	
La Fiesta de la Rama en Agaete	20
Por Angel Luis Ferranz Chamón	
Las carreras de caballos "a pelo"	24
Por María Inmaculada Jiménez Arques	
Los Ranchos de Animas	26
Por María Pía Timón Tiemblo	
San Borondón: leyenda y realidad	28
Por Angel Luis Ferranz Chamón	
Noticias del Museo	31
Por Guadalupe González-Hontoria y Allendesalazar	

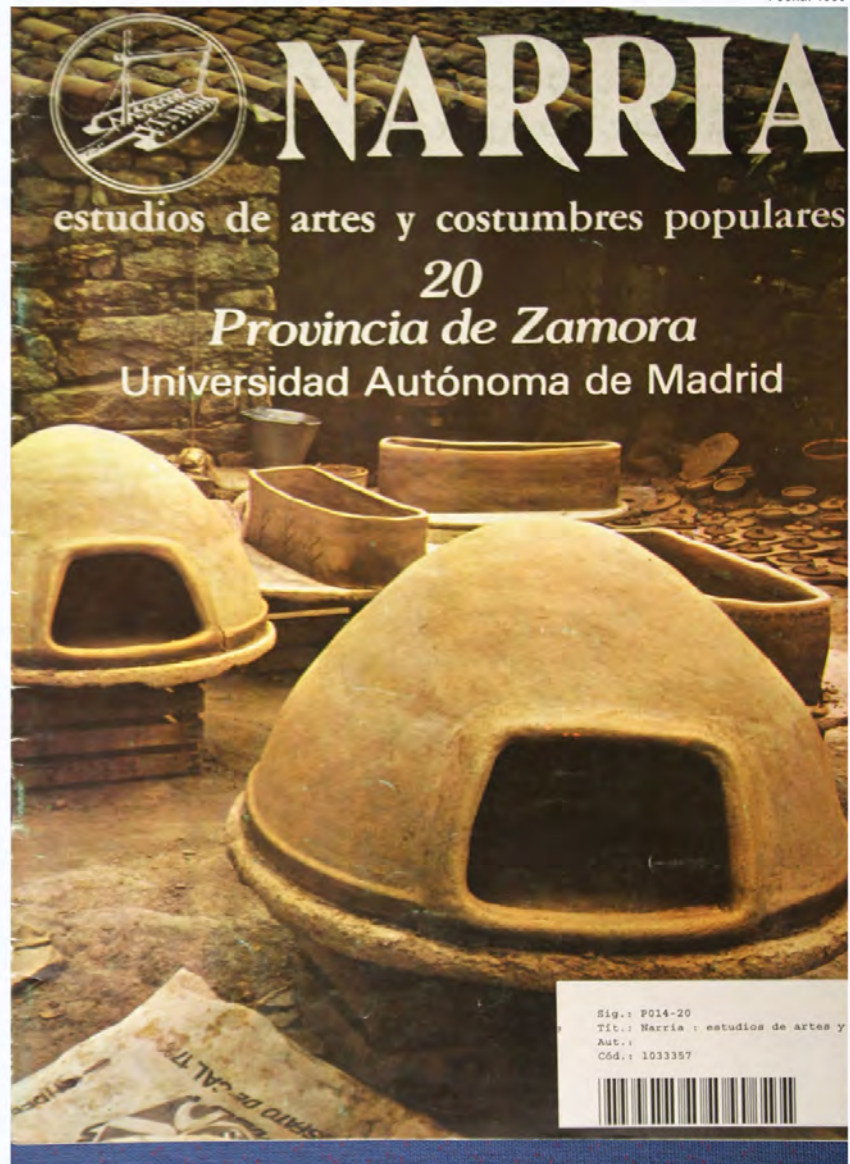


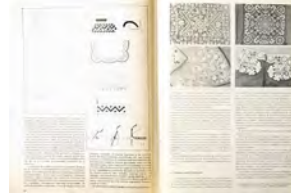
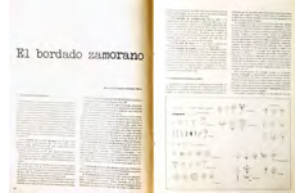
F-766













NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares

Núm. 21

Marzo 1981

Precio 100 ptas.

Redactado por los
alumnos y profesores de
Artes y Tradiciones Populares,
de la Universidad Autónoma
de Madrid

Directora:
M^a Inmaculada Jiménez Arques

Edita: Museo de Artes y
Tradiciones Populares.

Directora del Museo:
Guadalupe González Hontoria
y Allendesalazar.

Departamento de Prehistoria y
Arqueología.
Director: Gratiniano Nieto Gallo

Facultad de Filosofía y Letras.

Universidad Autónoma de
Canto Blanco
Madrid

Realización: Polygraph

Deposito legal: M - 17089 - 1975

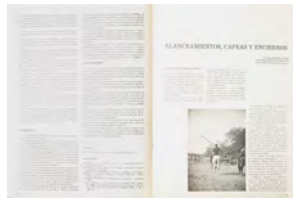
PATROCINADO POR:
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL

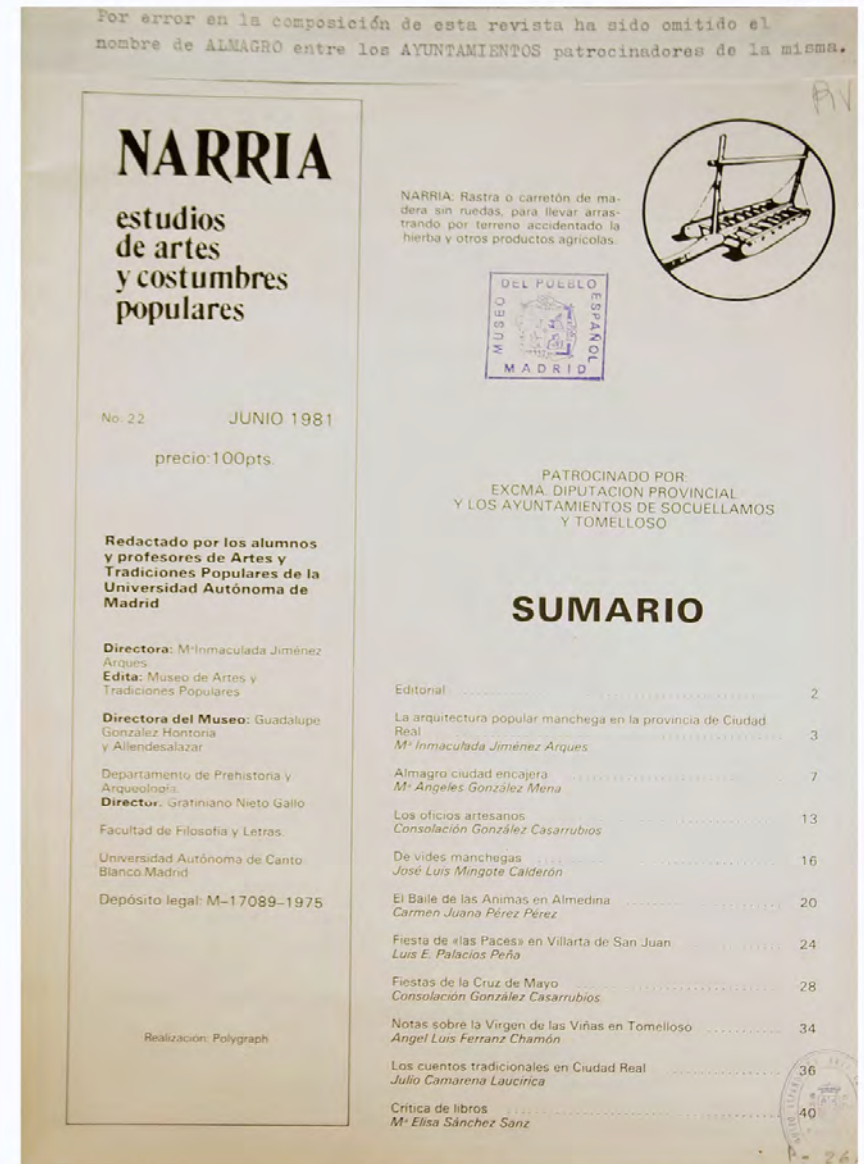


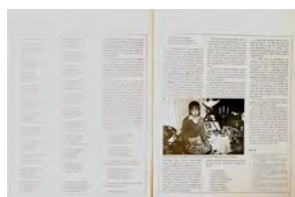
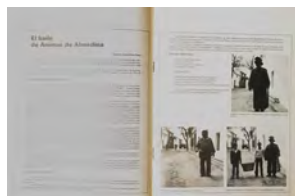
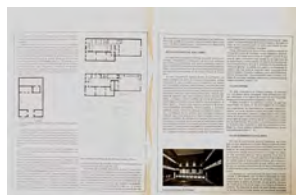
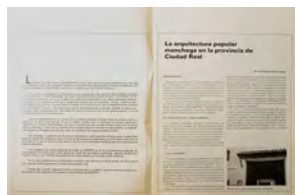
NARRIA: Rastra o carretón de ma-
dera sin ruedas, para llevar arrastran-
do por terreno accidentado la hierba
y otros productos agrícolas.

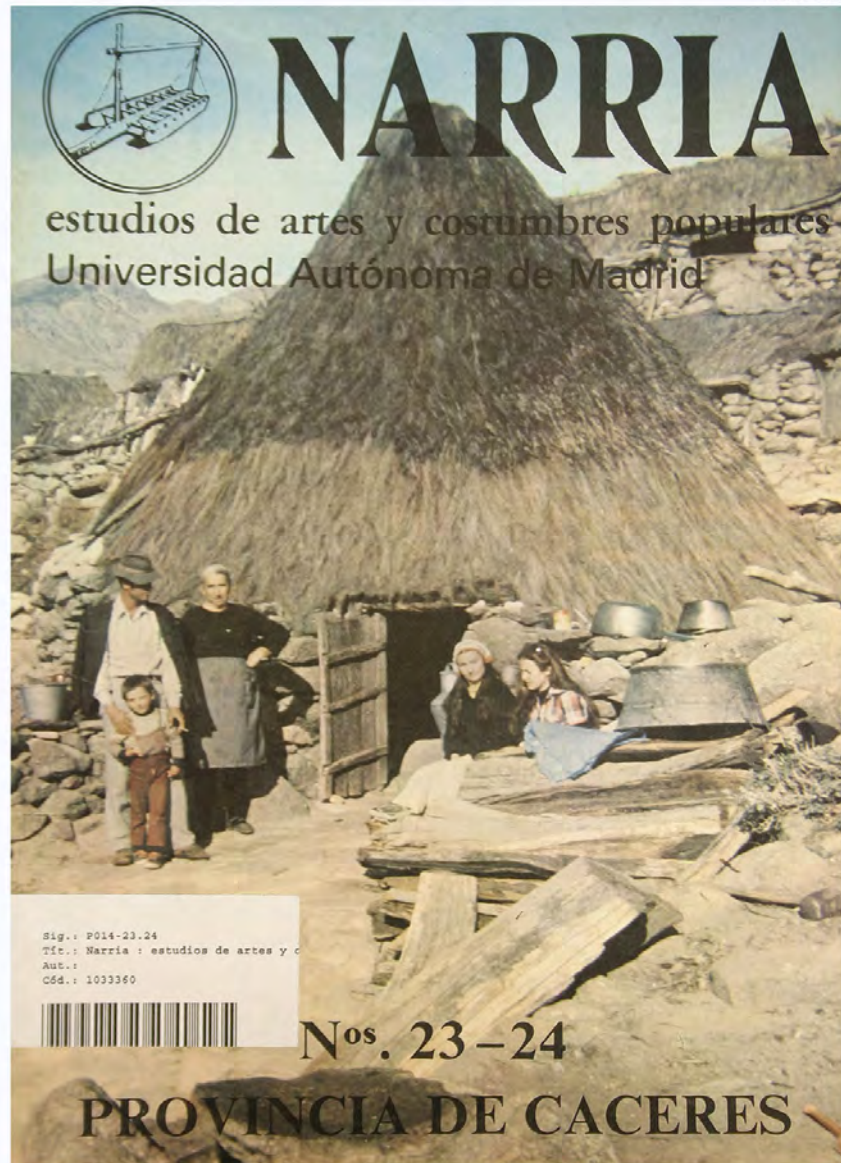
SUMARIO

	Págs.
Introducción	2
Por Gratiniano Nieto Gallo	
La siembra y la recolección en Castilla (—lo que va de ayer a hoy)	3
Por Gratiniano Nieto Gallo	
Construcciones populares en los Montes Torozos.	7
Por Inmaculada Jiménez Arques	
Un encaje castellano: (El frisado de Valladolid).	10
Por M ^a Angeles González Mena	
El Canal de Castilla	14
Por M ^a Luisa González Pena	
Las Ferias de Medina del Campo.	16
Por Olga Anabitarte Urrutia	
Alanceamientos, capeas y encierros.	19
Por Carmen Padilla Montoya y M ^a Elisa Sánchez Sanz	
Danzas relacionadas con la agricultura.	23
Por Ana Belén Tallés Cristóbal	
La música tradicional en la provincia de Valladolid	26
Por Joaquín Díaz	
"La fiesta del ángel" de Peñafiel	29
Por Consolación González Casarrubios	
"El Vitor" a la Inmaculada en Nava del Rey	33
Por Carmen Padilla Montoya	
La Virgen de Fuentes en Villalba de los Alcores.	36
Por José Luis Alonso Longa y Aurentino Rodríguez Bravo	
Noticias del Museo.	39
Por Guadalupe González Hontoria y Allendesalazar	









NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares

Nº 23 Septiembre 1981
Nº 24 Diciembre 1981

precio: 200 pts.

Redactado por los alumnos
y profesores de Artes y
Tradiciones Populares de la
Universidad Autónoma de
Madrid

Directora: M Inmaculada Jiménez
Argües
Edita: Museo de Artes y
Tradiciones Populares

Directora del Museo: Guadalupe
González Hontoria
y Aliendesalazar

Departamento: de Prehistoria y
Arqueología

Director: Gratimiano Nieto Gallo

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Autónoma de Santo
Blanco Madrid

Depósito legal: M-17089-1975

Realización: Polygraph



NARRIA. Rastra o carretón de ma-
dera sin ruedas, para llevar arras-
trando por terreno accidentado la
hierba y otros productos agrícolas.

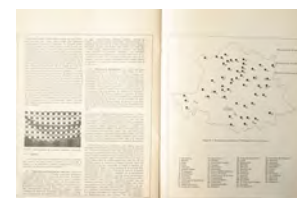
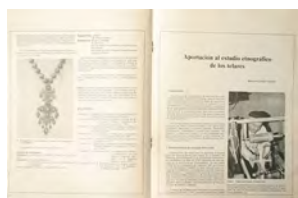
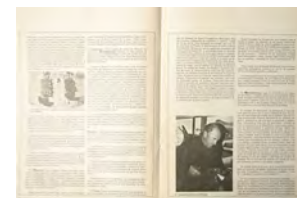
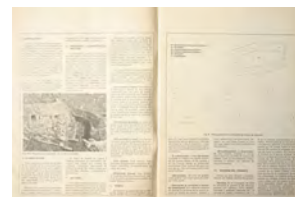


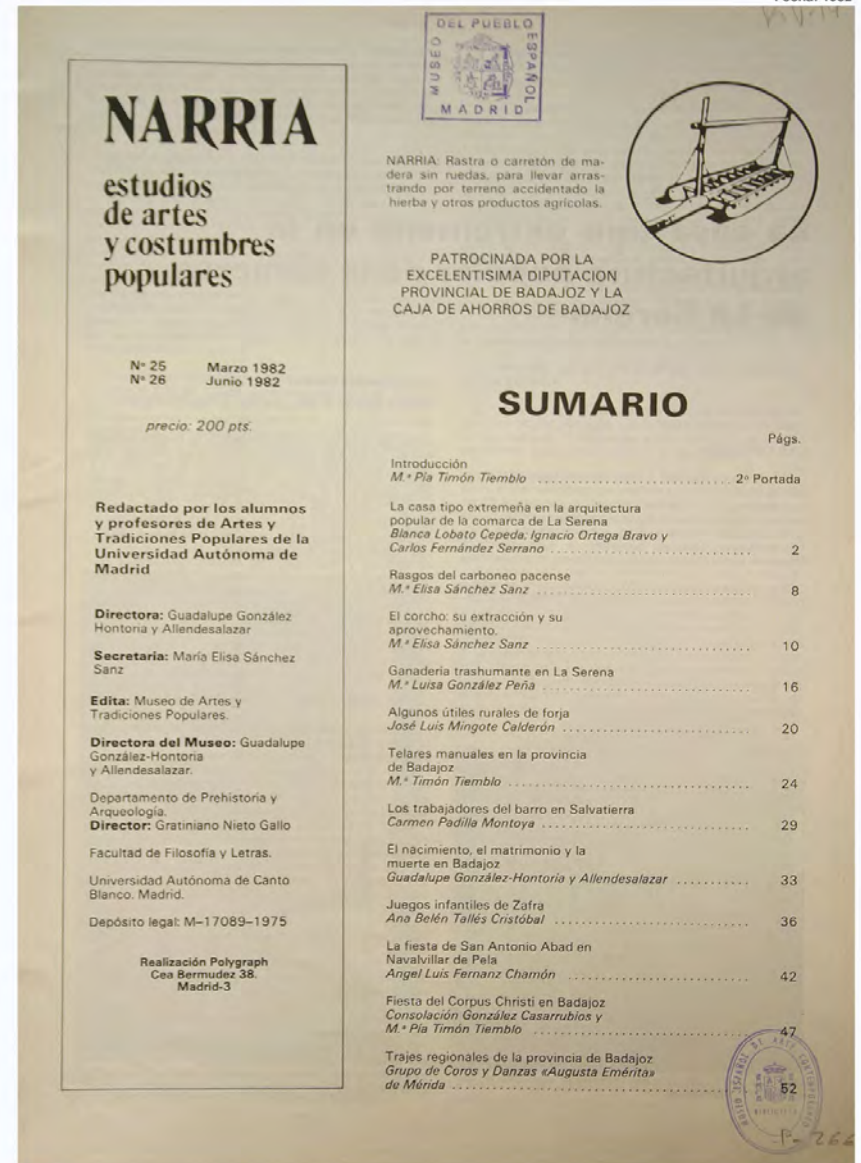
PATROCINADA POR
LA DIRECCIÓN DE CULTURA
DE CÁCERES
Y LA CAJA DE AHORROS Y MONTE
DE PIEDAD DE PLASENCIA

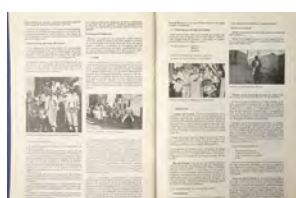
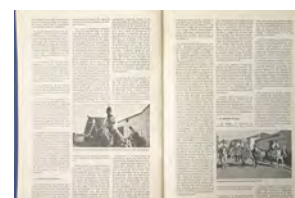
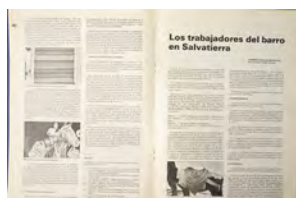
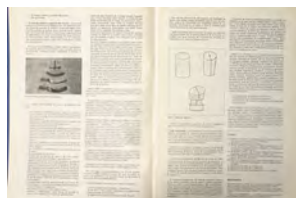
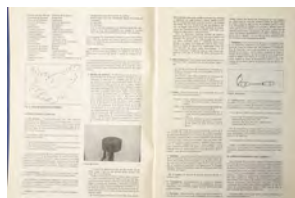
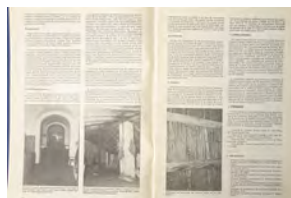
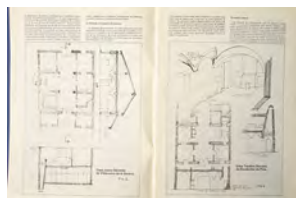
SUMARIO

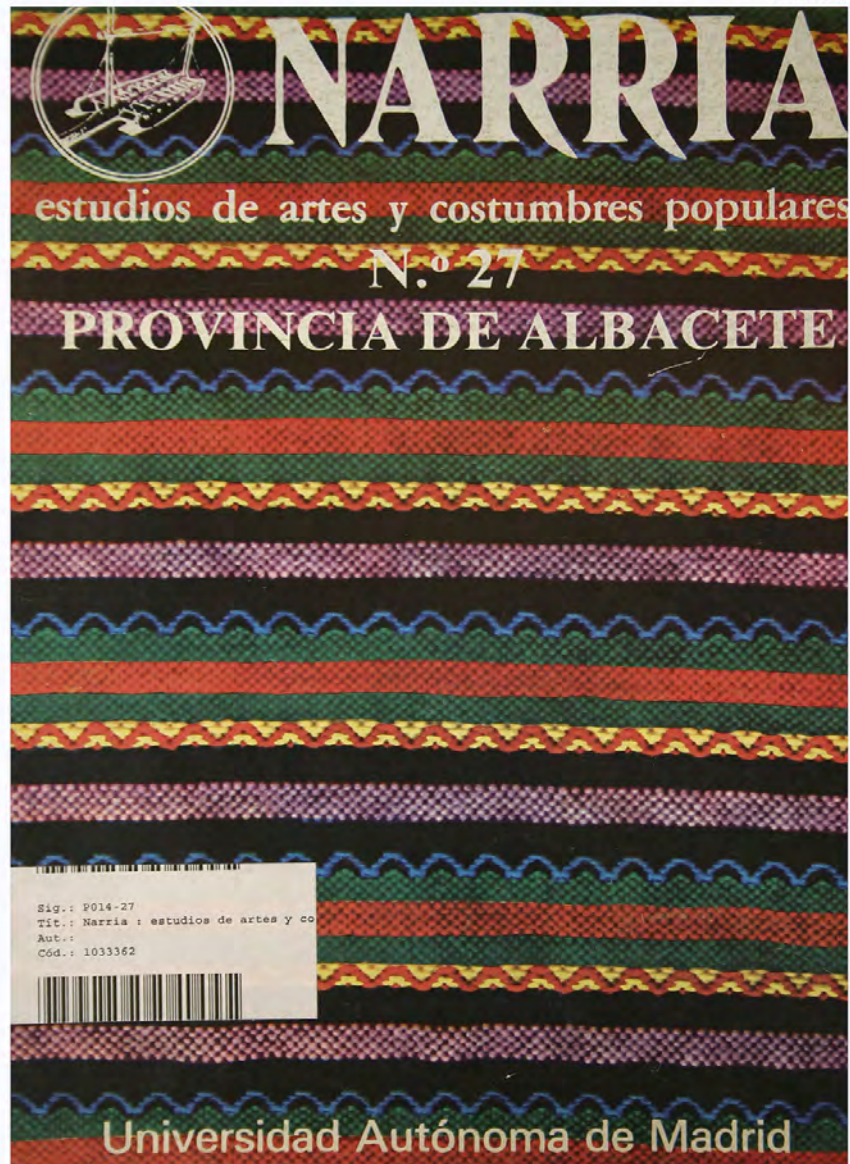
	Págs.
Introducción <i>Mª Pía Timón Tiemblo</i>	2
Aportación al estudio del chozo en la provincia de Cáceres <i>Mª Elisa Sánchez Sanz y Mª Pía Timón Tiemblo</i>	3
Los caberos en la sierra de Gredos <i>Mª Pía Timón Tiemblo</i>	7
Centros Alfarrerías de la provincia <i>Equipo Adobe</i>	14
Arte popular en metal <i>Consolación González Casarrubios</i>	23
Aportación al estudio etnográfico de los telares <i>Mª Pía Timón Tiemblo</i>	29
El encaje cacereño <i>Mª Angeles González Mena</i>	38
Indumentaria de Monthermoso <i>Ana Belén Tallés Cristóbal</i>	42
El «Jarramplas» de Píornal y el «Taraballo» de Navaconcejo <i>Angel Luis Fernánz Chamón</i>	49
Noticias del Museo <i>Guadalupe González-Hontoria y Aliendesalazar</i>	56

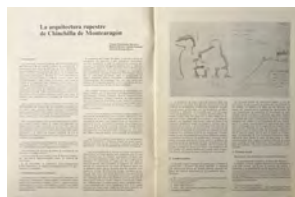


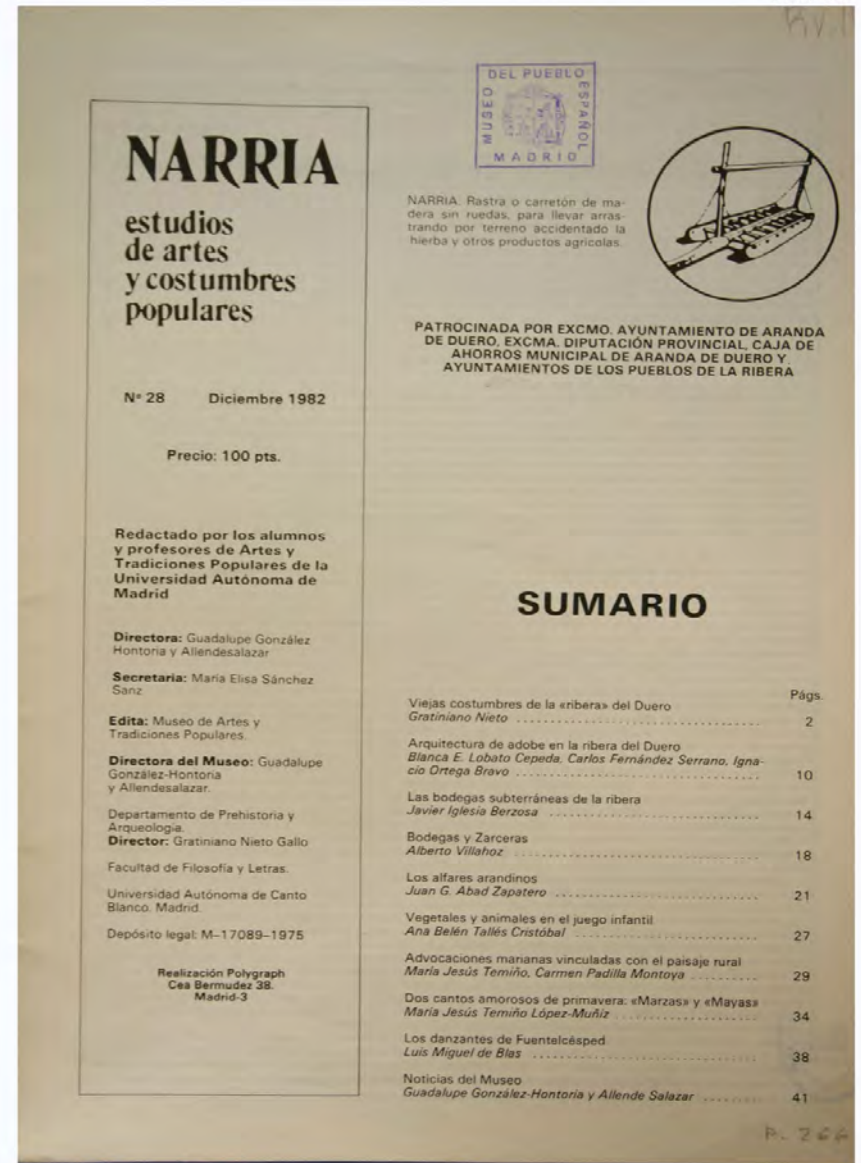


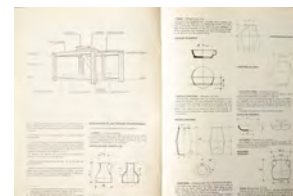
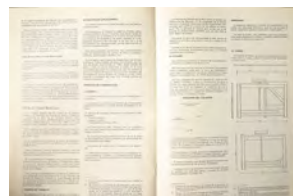
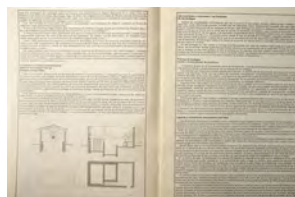


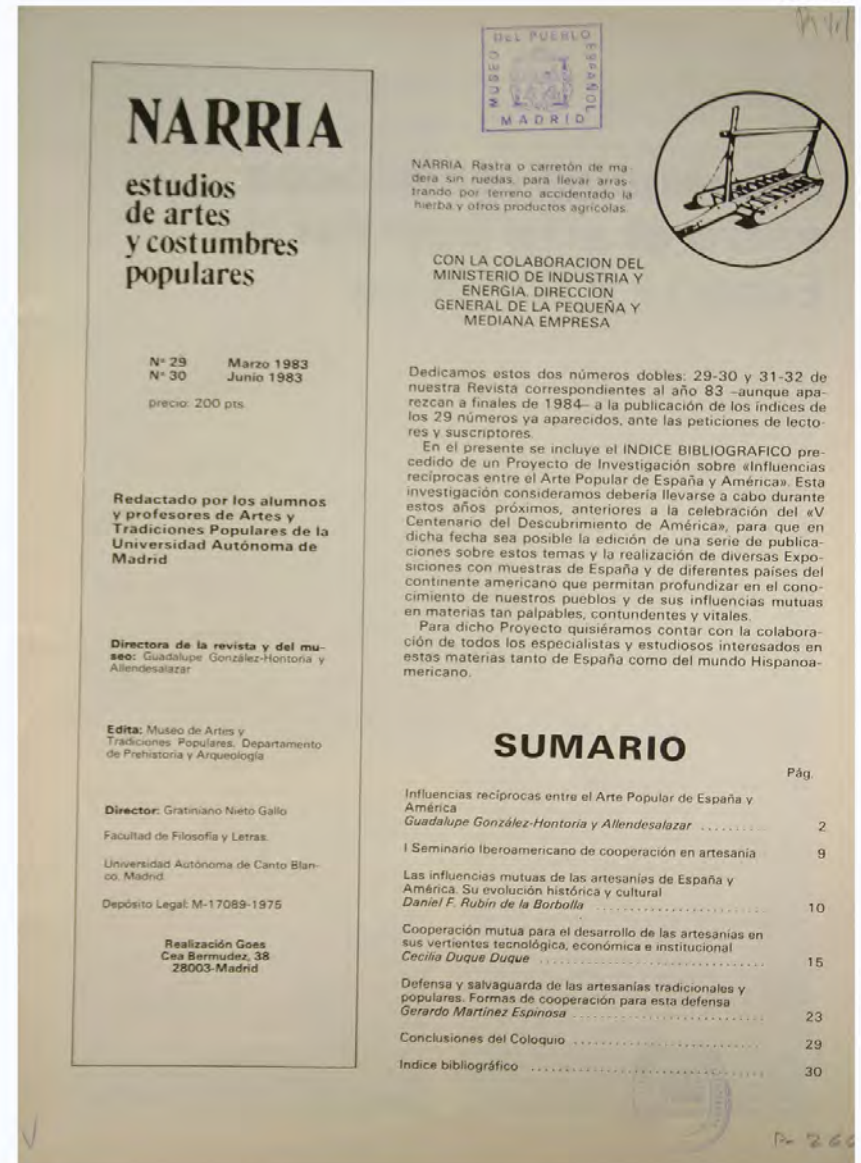
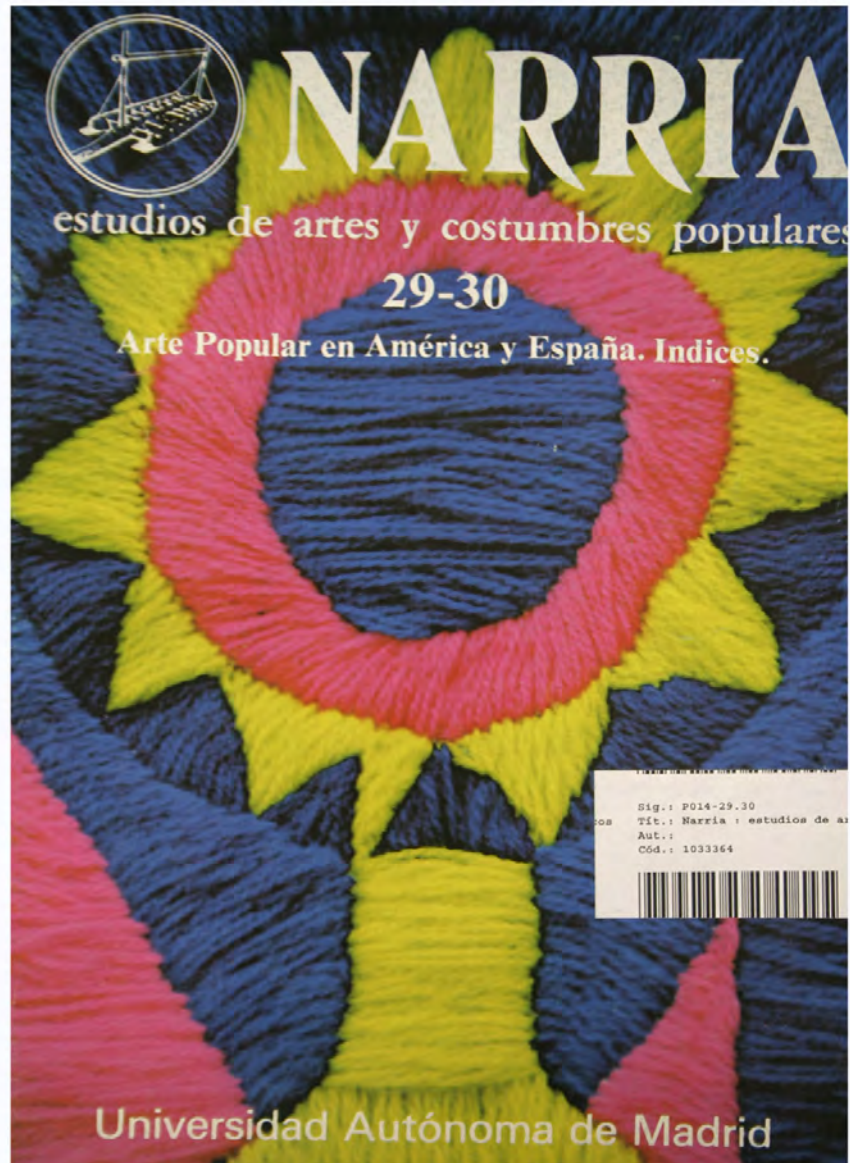


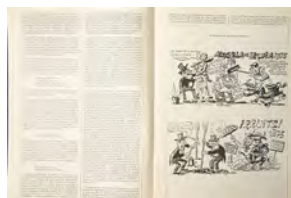
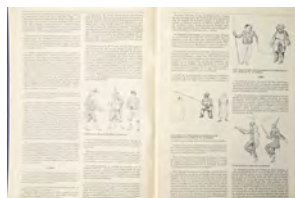




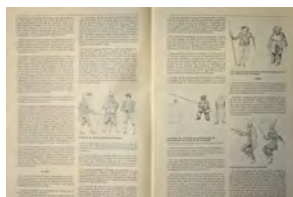


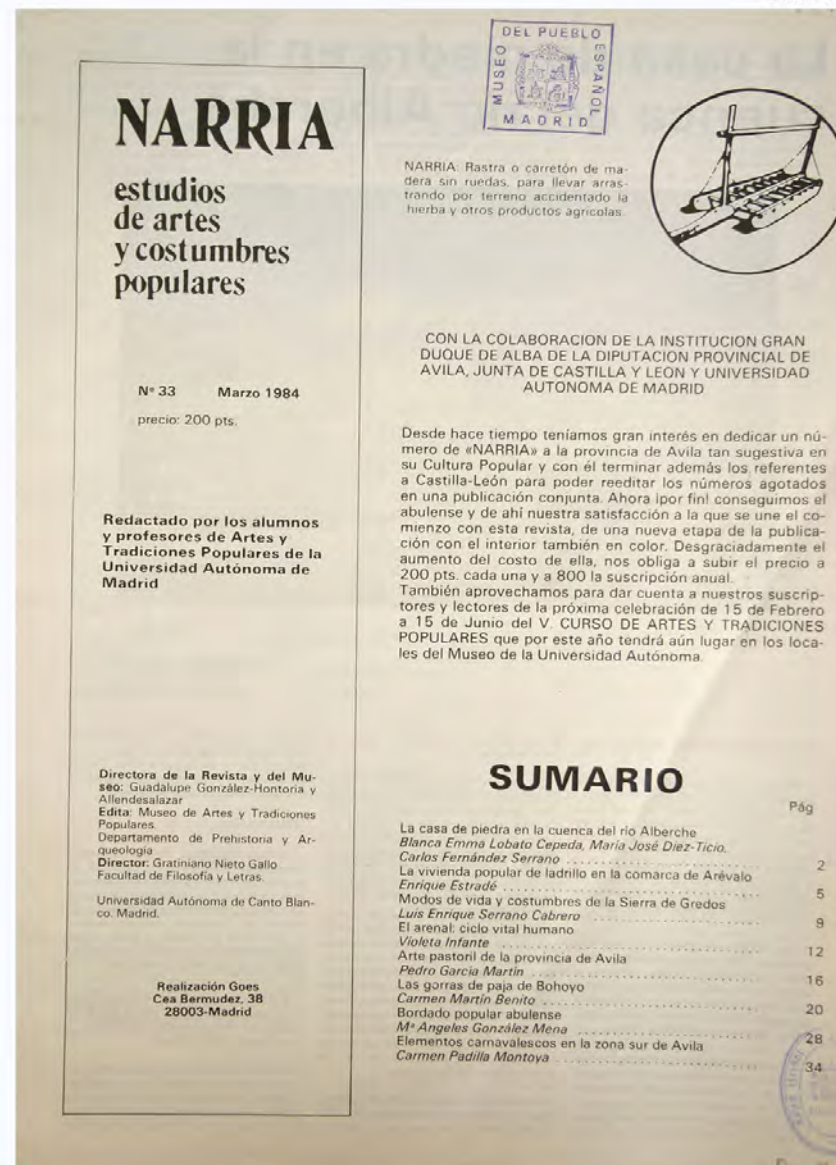
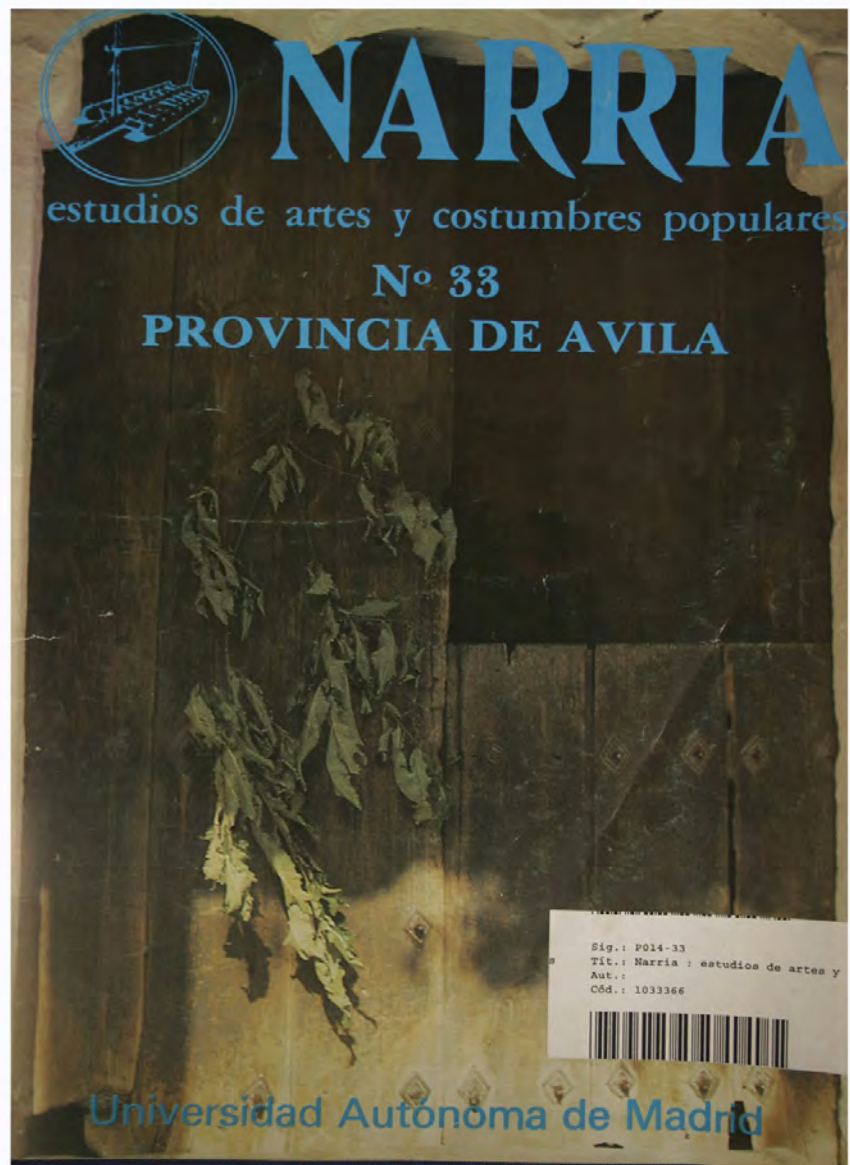


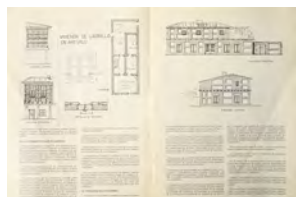
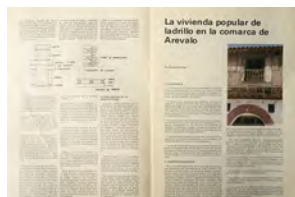


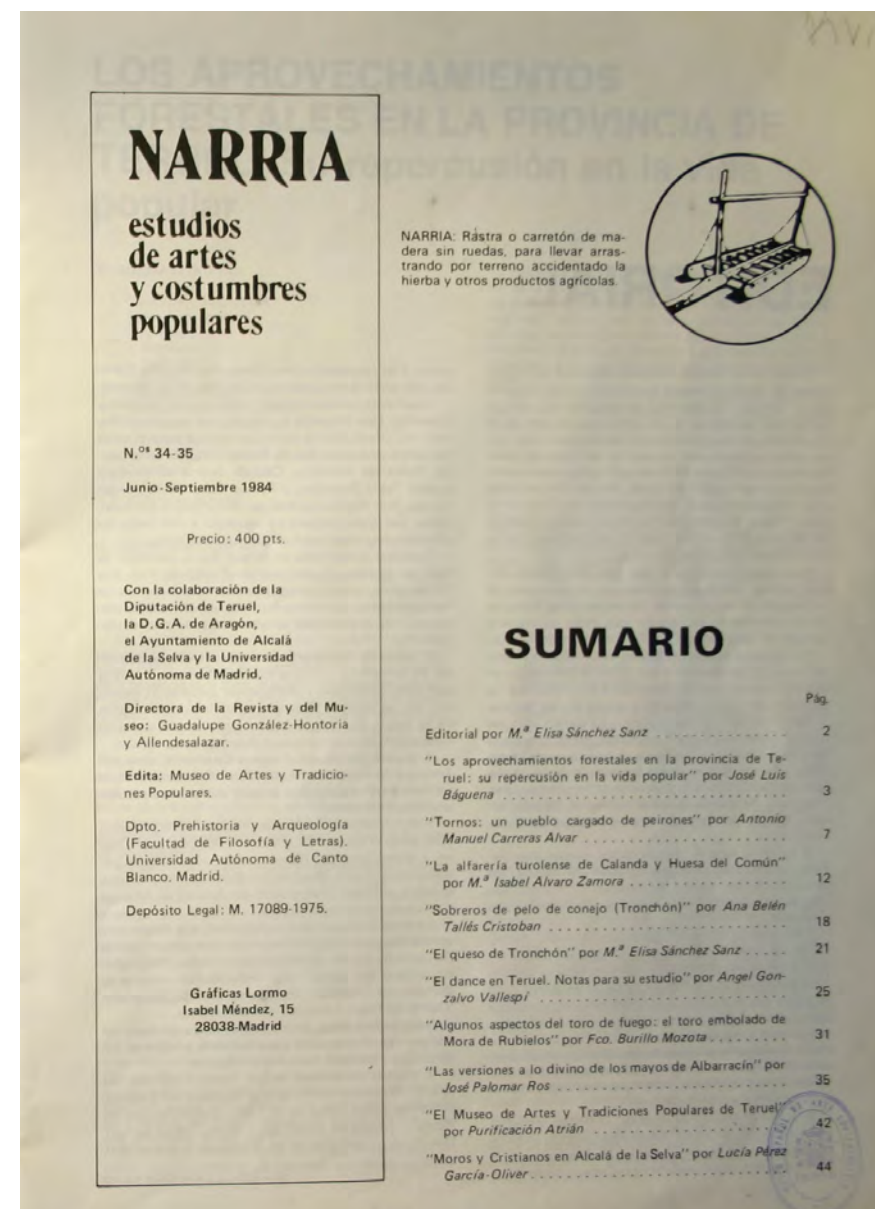


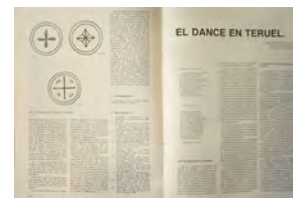
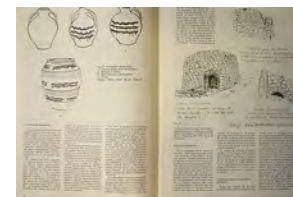


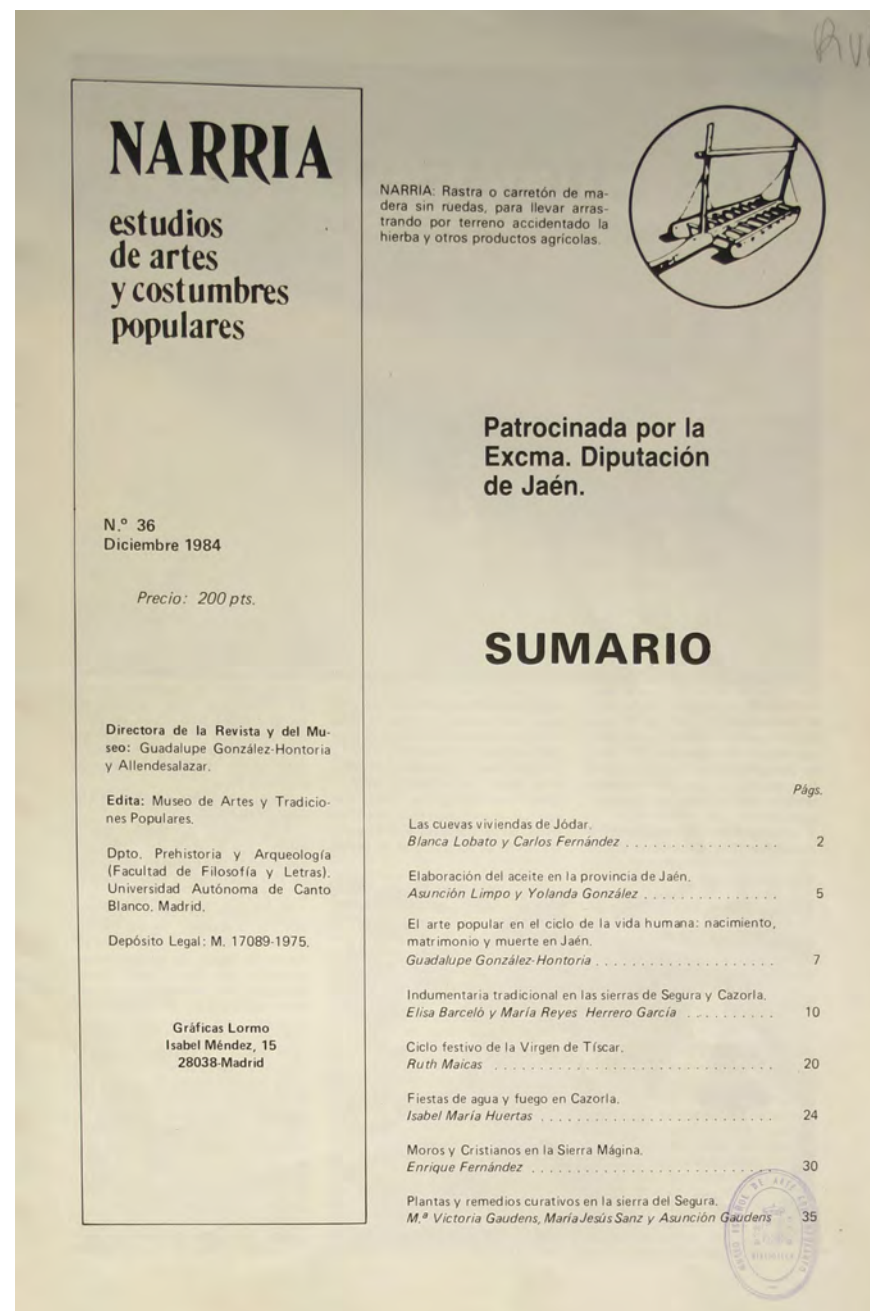
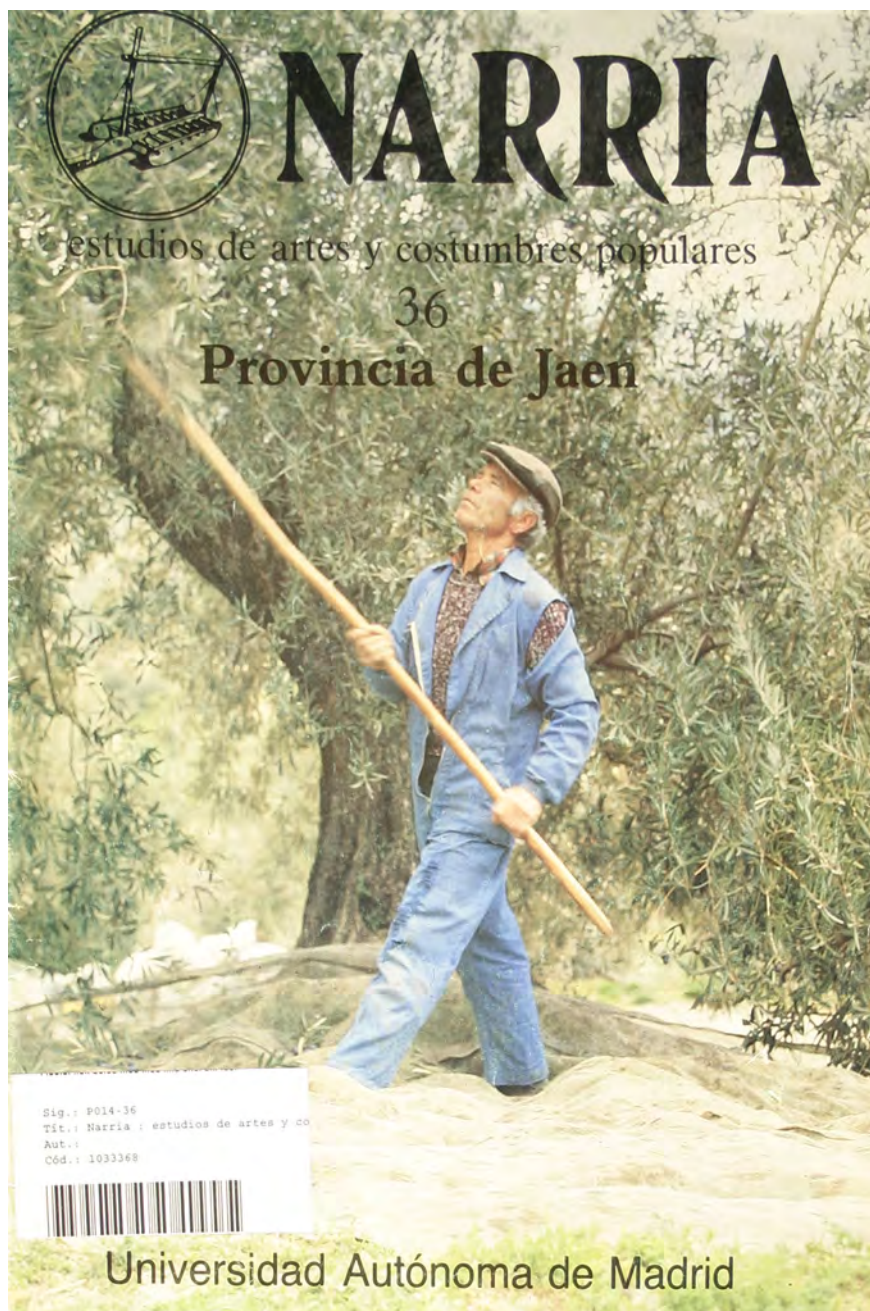


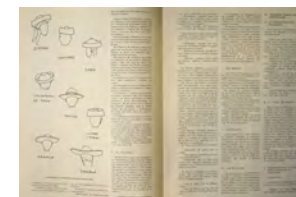


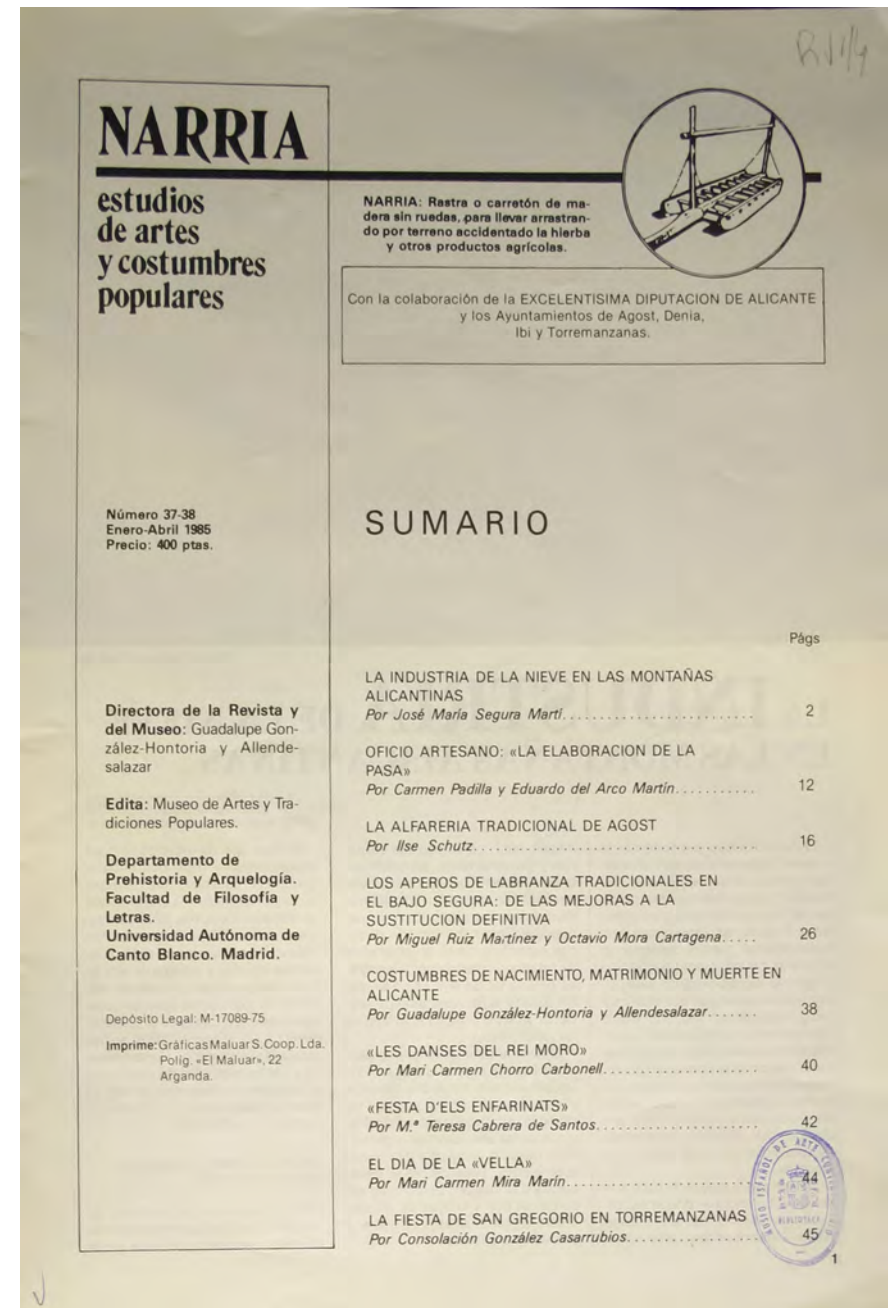
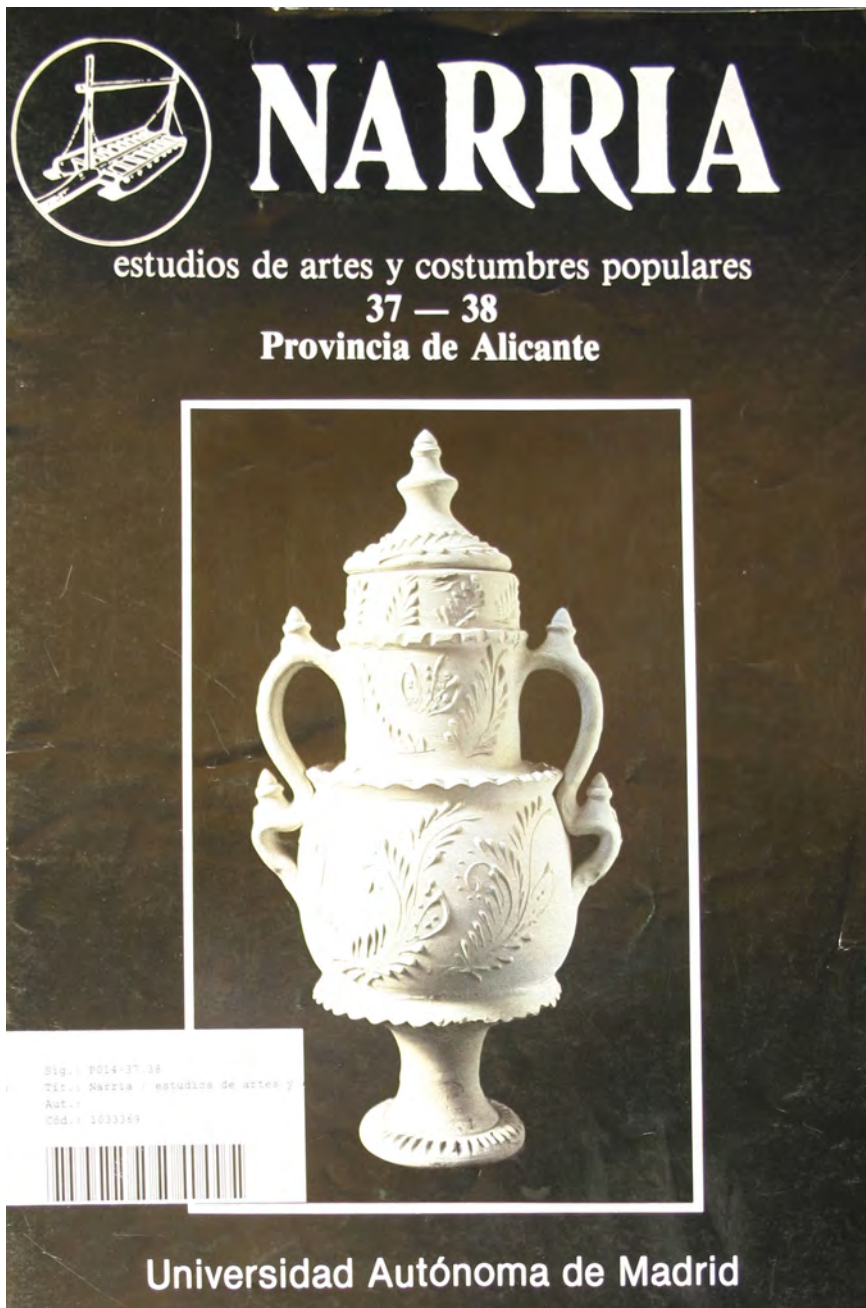


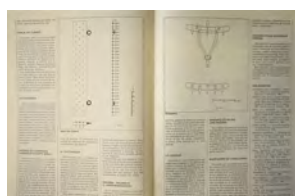
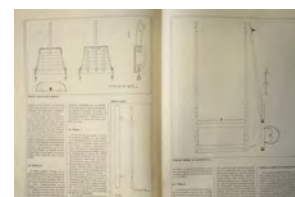
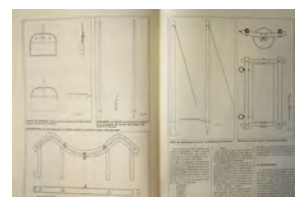
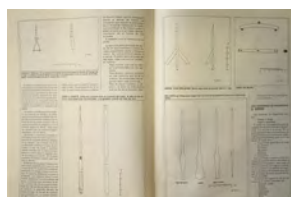
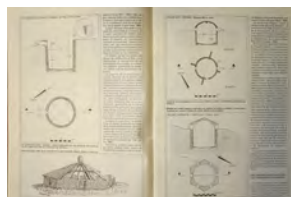
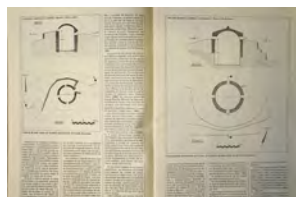
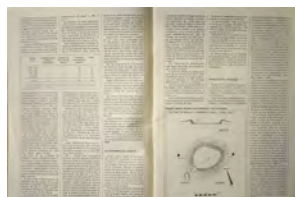














NARRIA

estudios de artes y costumbres populares

39 — 40

Principado de Asturias



Sig.: P014-39.40
Tít.: Narria : estudios de artes
Aut.:
Cód.: 1033370



Universidad Autónoma de Madrid

MUSEO DE ARTES Y TRADICIONES POPULARES

NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares

NARRIA: Rastra o carretón de madera sin ruedas, para llevar arrastrando por terreno accidentado la hierba y otros productos agrícolas.



Con la colaboración de la CONSEJERIA DE EDUCACION, CULTURA y DEPORTES del PRINCIPADO DE ASTURIAS.
CONSEJERIA DE INTERIOR DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS.
CAJA DE AHORROS DE ASTURIAS.

Número 39-40
Julio-Septiembre 1985
Precio: 400 ptas.

Directora de la Revista y del Museo: Guadalupe González-Hontoria y Allende-salazar.

Edita: Museo de Artes y Tradiciones Populares.

Departamento de Prehistoria y Arqueología. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Canto Blanco. Madrid.

Depósito Legal: M-17089-75

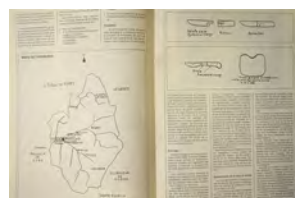
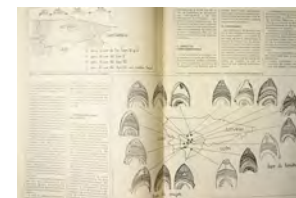
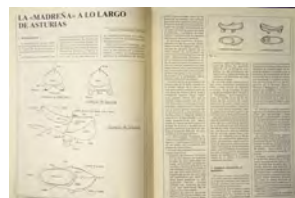
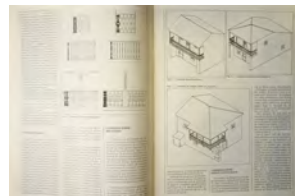
Impreme: Gráficas Malvar S. Coop. Lda. Polig. «El Malvar», 22 Arganda.



Fontoria: LUARCA.

SUMARIO

	Págs.
EL CORREDOR EN LAS CASAS ASTURIANAS <i>Por Florencio Cobo Arias, Miguel Cores Rambaud y Matilde Zarracina Valcarce</i>	5
TRANSFORMACIONES RECIENTES DE LA ECONOMIA DE LOS «VAQUEIROS» <i>Por Francisco Feo Parrondo</i>	13
LA «MADREÑA» A LO LARGO DE ASTURIAS <i>Por Alfonso Fernández Canteli</i>	16
ARTESANIA DE TARAMUNDI: CUCHILLOS Y NAVAJAS <i>Por Ramona Pérez de Castro</i>	24
EL AZABACHE <i>Por Valentín MONTE CARREÑO</i>	31
MIRANDA DE AVILES, EL MAS ANTIGUO ALFAR (DOCUMENTALMENTE) DE TODO EL PRINCIPADO <i>Por José Manuel Feito</i>	36
LAS ARTES, LAS INDUSTRIAS Y LOS OFICIOS POPULARES EN OVIEDO DURANTE EL SIGLO XIX Y PRIMERA MITAD DEL XX <i>Por Guadalupe González-Hontoria y Allende-salazar</i>	42
LA MITOLOGIA POPULAR ASTURIANA <i>Por Ramón Baragaño</i>	44
ELEMENTOS SIGNIFICATIVOS DE LAS FIESTAS TRADICIONALES ASTURIANAS <i>Por Eloy Gómez-Pellón</i>	47
DEL REFRANERO AGROPECUARIO EN EL OCCIDENTE ASTUR <i>Por J.L. Pérez de Castro</i>	51





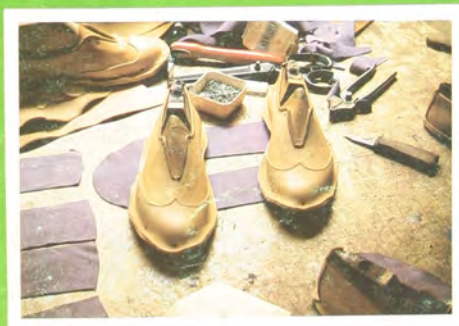
NARRIA

estudios de artes y costumbres populares

41 — 42 — 43 — 44

**PROVINCIA DE MADRID: Comarcas de
Navalcarnero y San Martín de Valdeiglesias**

● alfarería ● vidrio ● cestería ● cuero y piel



Sig.: P014-41.42.43.44
Tit.: NARRIA : estudios de artes y co
Aut.:
C6d.: 1033371



Universidad Autónoma de Madrid

NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares

NARRIA: Rastra o carretón de ma-
dera sin ruedas, para llevar arrastran-
do por terreno accidentado la hierba
y otros productos agrícolas.



Números 41-42-43-44
Enero-Diciembre 1986
Precio: 1.000 ptas.

Directora de la Revista y
del Museo: Guadalupe Gon-
zález-Hontoria y Allende-
salazar.

Edita: Museo de Artes y Tra-
diciones Populares.

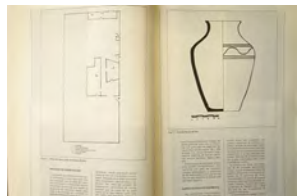
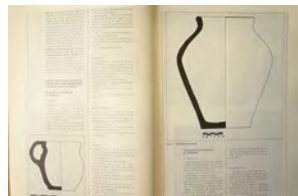
Departamento de
Prehistoria, Historia
Antigua y Medieval y C.C.
y T.T. Historiográficas.
Facultad de Filosofía y
Letras.
Universidad Autónoma de
Canto Blanco. Madrid.

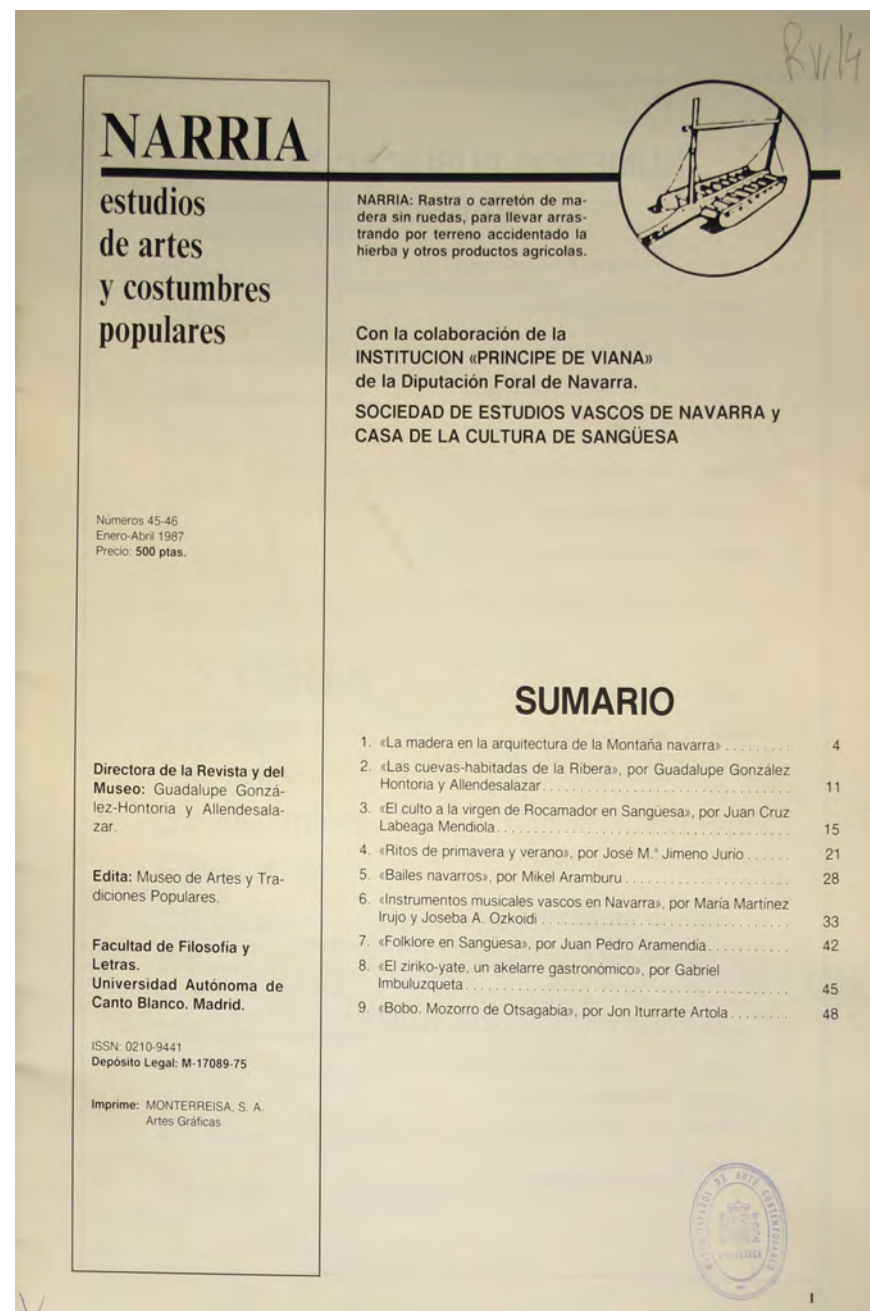
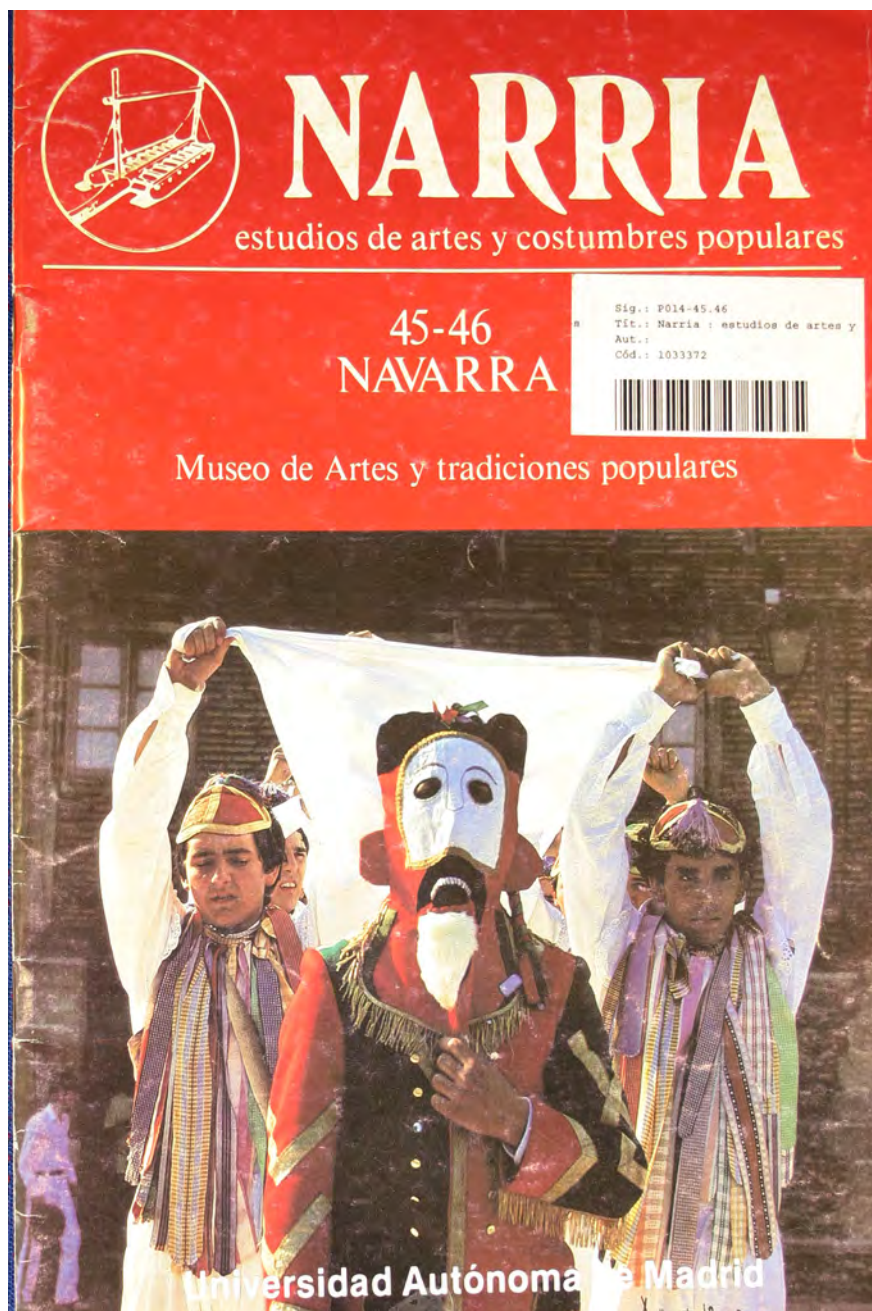
ISSN: 0210-9441
Depósito Legal: M-17089-75

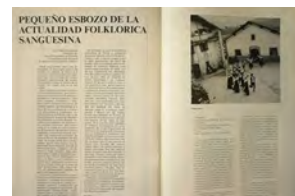
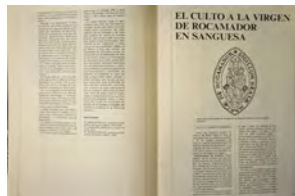
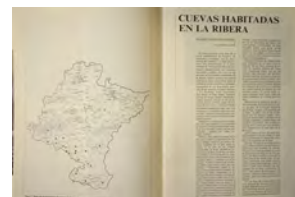
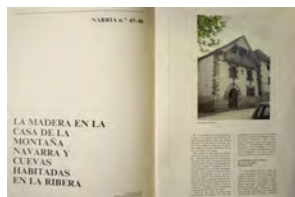
Imprime: Gráficas Malvar S. Coop. Lda.
Polig. «El Malvar», 22
Arganda.

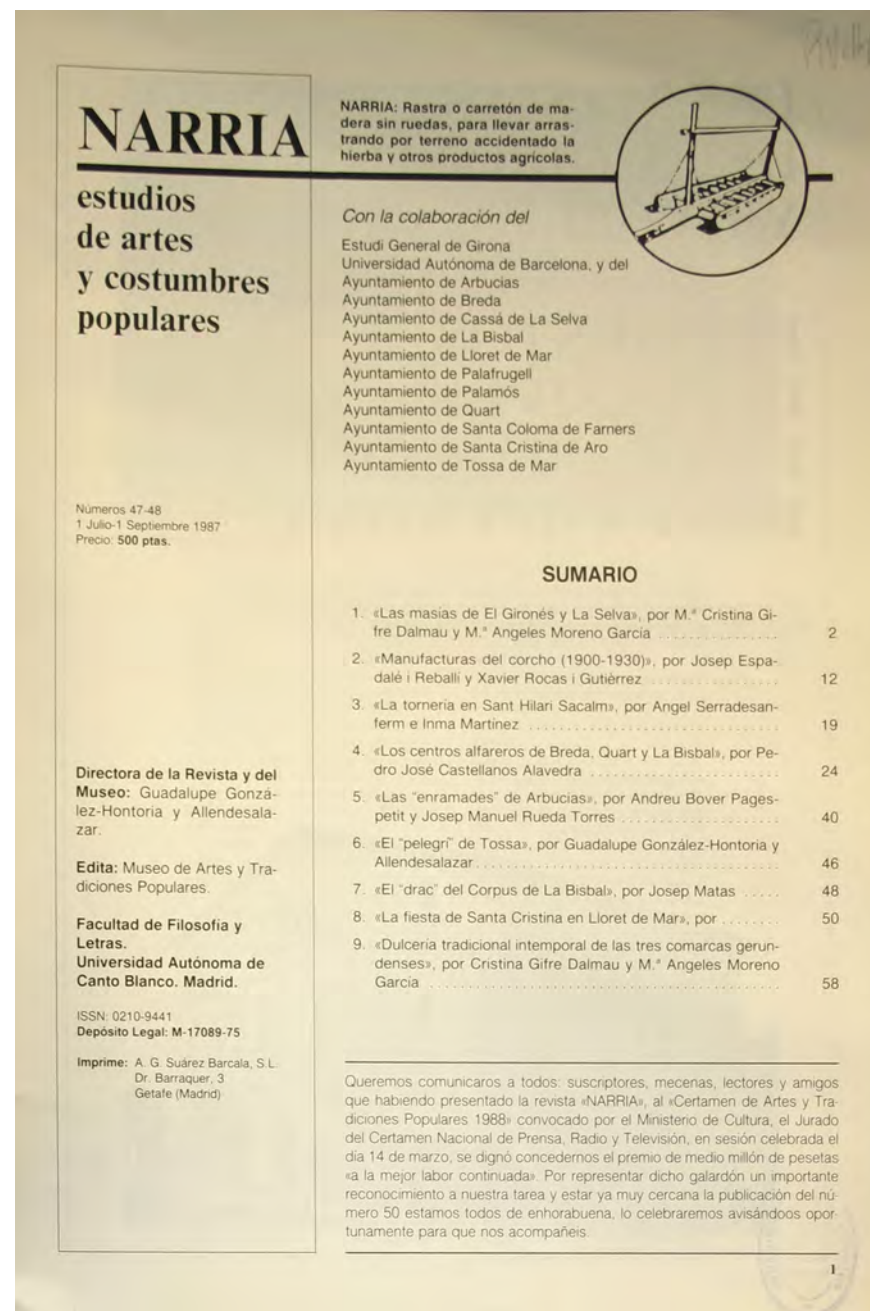
Con la colaboración de la
CAMARA DE COMERCIO e INDUSTRIA de MADRID
y los Ayuntamientos de:

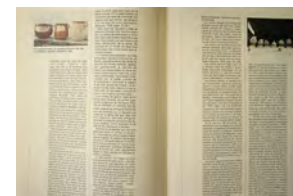
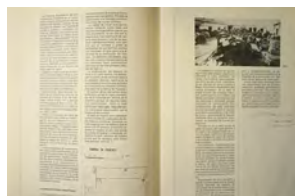
EL ALAMO
ALDEA DEL FRESNO
ARROYOMOLINOS
BATRES
CADALSO DE LOS VIDRIOS
CASARRUBUELOS
CENICIENTOS
COLMENAR DEL ARROYO
FUENLABRADA
HUMANES
MORALEJA DE ENMEDIO
MOSTOLES
NAVAS DEL REY
PELAYOS DE LA PRESA
SAN MARTIN DE VALDEIGLESIAS
SEVILLA LA NUEVA
TORREJON DE VELASCO
VILLANUEVA DE LA CAÑADA
VILLANUEVA DEL PARDILLO
VILLANUEVA DE PERALES
VILLA DEL PRADO
VILLAVICIOSA DE ODON



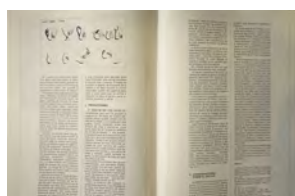
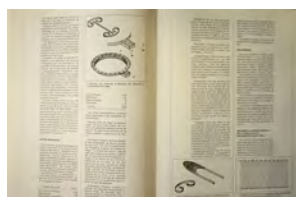
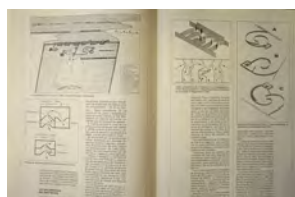
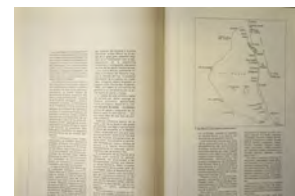
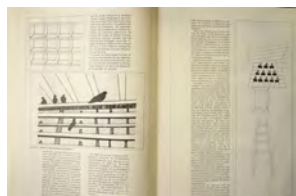
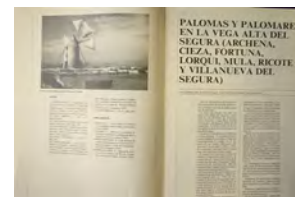
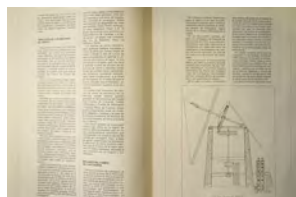


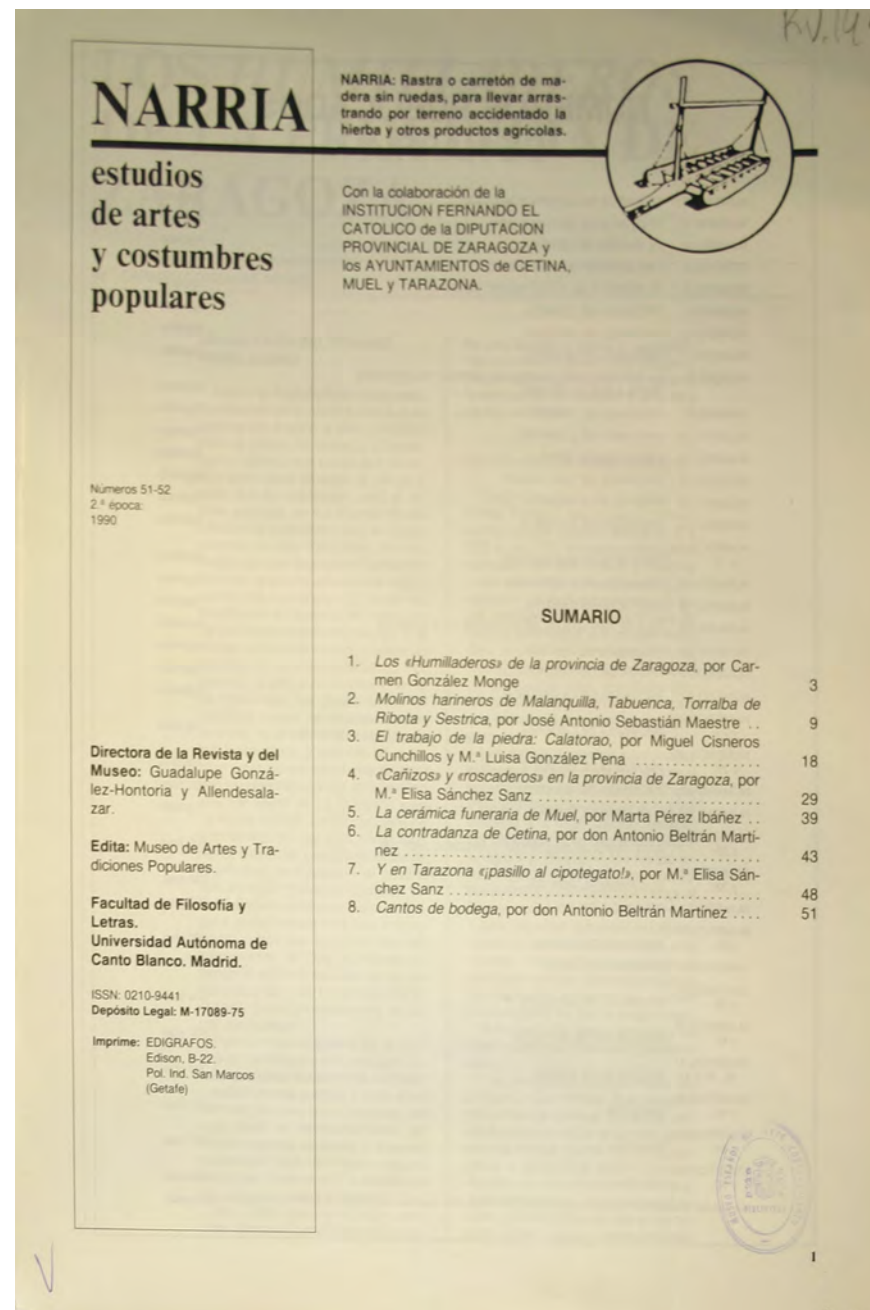
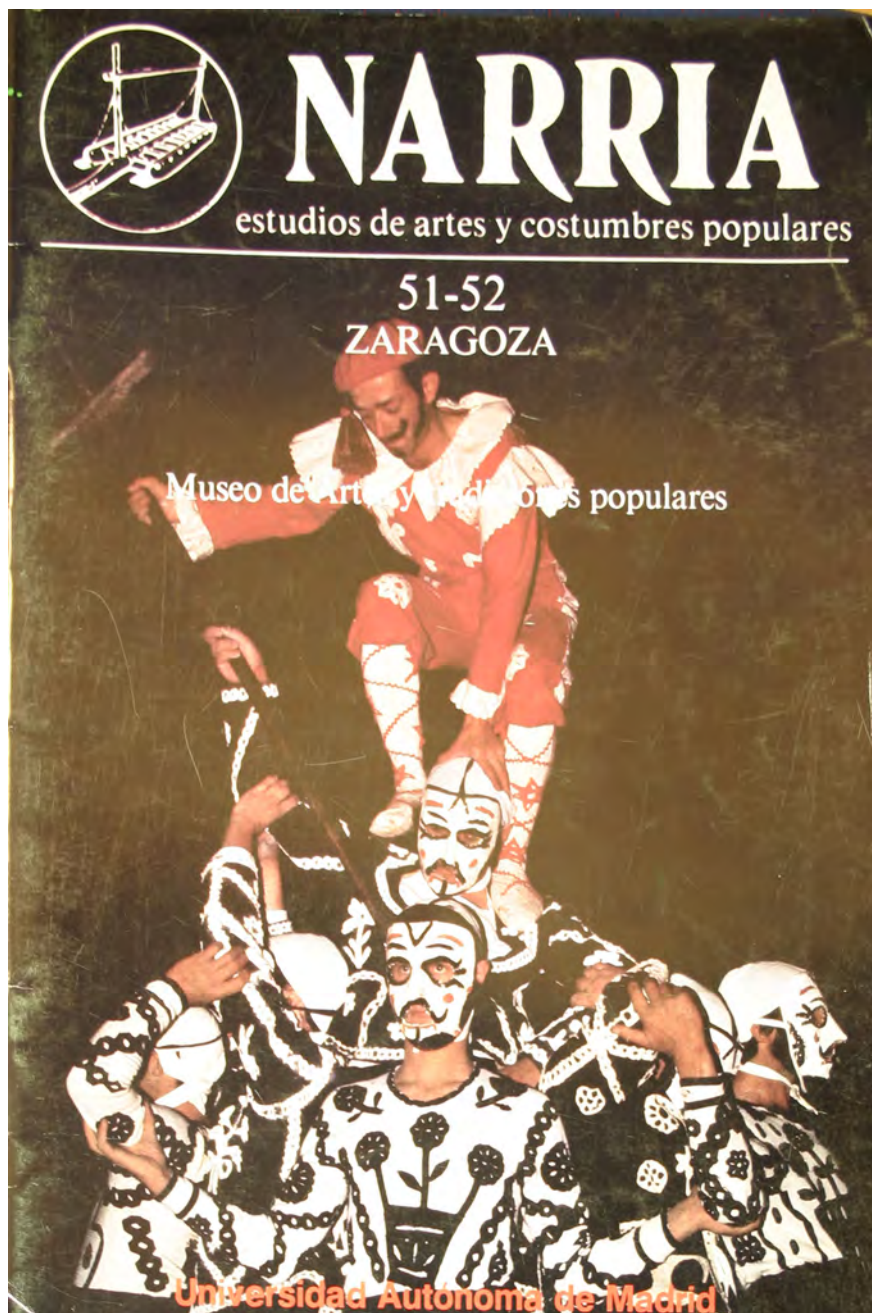


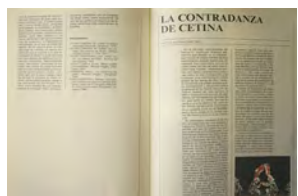
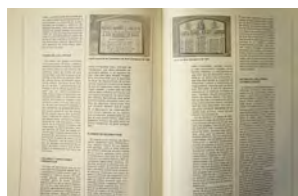
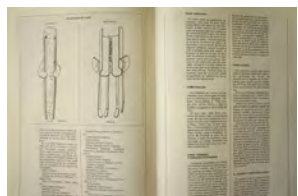
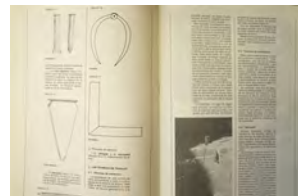
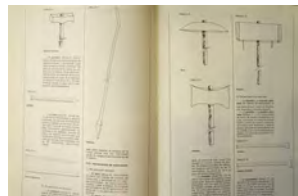
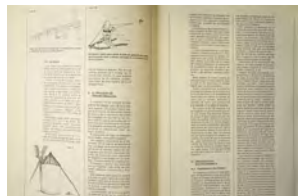
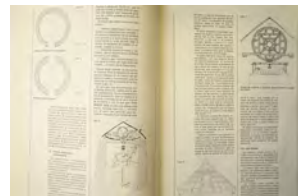
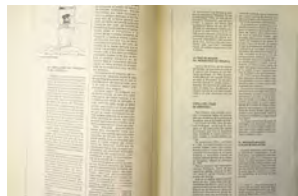
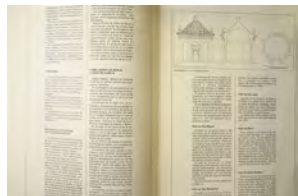














NARRIA

estudios de artes y costumbres populares

53-54
ALAVA

500 PESETAS



Museo de Artes y Tradiciones populares
Universidad Autónoma de Madrid

NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares

NARRIA: Carretón de madera sin
ruedas, para llevar arrastrando
por terreno accidentado la hierba
y otros productos agrícolas.



Con la colaboración de la
DIRECCION DEL PATRIMONIO
CULTURAL DE LA DIPUTACION
FORAL DE ALAVA y los
AYUNTAMIENTOS DE AMURRIO,
ARAMAYONA, EL CIEGO,
LAGUARDIA, MOREDA, OYON y
YECARA.

Número 53-54
1991
Precio: 500 ptas.

Directora de la Revista y
del Museo: Guadalupe Gon-
zález-Hontoria y Allendesa-
lazar.

Edita: Museo de Artes y Tra-
diciones Populares.

Facultad de Filosofía
y Letras.
Universidad Autónoma
de Cantoblanco. Madrid.

ISSN:
Depósito Legal:

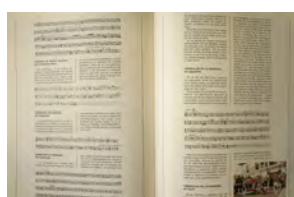
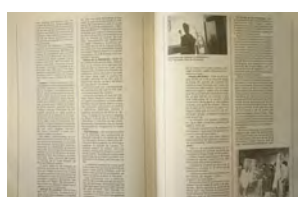
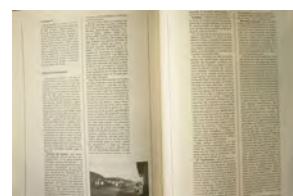
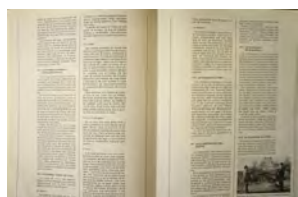
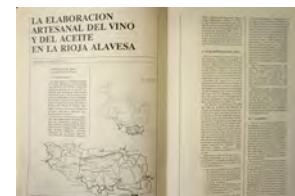
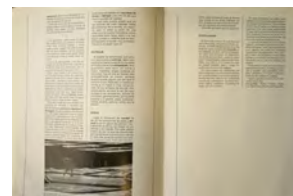
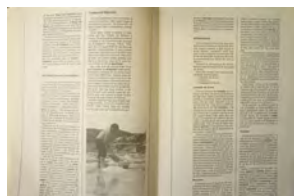
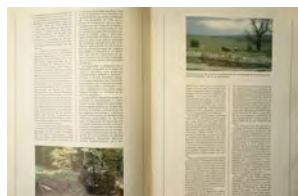
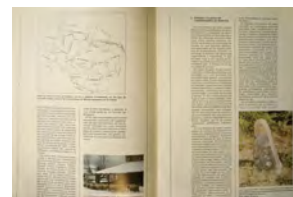
Imprime: EDIGRAFOS
Edison, B-22
Pol. Ind. San Marcos
Getafe (Madrid)

SUMARIO

1. *Alava: tierra de contrastes*, por Juan Galdós López de Laño 3
2. *Urbanismo y arquitectura doméstica rural en Alava*, por Victorino Palacios 7
3. *Las comunidades de montes de Alava*, por Jesús M.^a Garrajo Uruela 13
4. *La recogida de la sal en Salinas de Añana*, por Jesús M.^a Torre Ochoa 23
5. *La elaboración artesanal del vino y del aceite en la Rioja alavesa*, por José Angel Chasco Oyón 30
6. *Alfarería popular alavesa*, por Juanjo Galdós López de Laño 39
7. *Varias expresiones del folklore festivo alavés*, por Joaquín Jiménez 48
8. *Algunas danzas representativas de Alava*, por Jesús Errasti Salazar 60



P-266





NARRIA

estudios de artes y costumbres populares

500 PESETAS



55-56
GUIPUZCOA



Museo de Artes y Tradiciones populares
Universidad Autónoma de Madrid

NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares

NARRIA: Carretón de madera sin
ruedas, para llevar arrastrando
por terreno accidentado la hierba
y otros productos agrícolas.



Con la colaboración del
DEPARTAMENTO DE CULTURA Y
TURISMO DE LA DIPUTACIÓN
FORAL DE GUIPUZCOA, BANCO
GUIPUZCOANO y AYUNTAMIENTOS
DE EIBAR, ORIO, PASAJES y
ZUMARRAGA

Número 55-56
1991
Precio: 500 ptas.

SUMARIO

1. *El caserío vasco en Gipuzkoa*, por José Zufiaurre 2
2. *La casa-torre en Guipúzcoa*, por Roque Aldabaldetrecu 7
3. *Las casas de los pescadores en el litoral guipuzcoano*, por
M.ª Aránzazu Eguitegui Elizasu 11
4. *El pastoreo tradicional en Gipúzkoa. Notas para su estudio*,
por Fermín de Leizaola 16
5. *Traineras, trainerillas y bateles: tradición y construcción*,
por M.ª Aránzazu Eguitegui Elizasu 27
6. *El damasquinado de Eibar*, por Ramiro Larrañaga 33
7. *La confitería en Guipúzcoa*, por José María Gorrotxategui 39
8. *El tradicional Olentzero*, por Javier María Sada 43
9. *La Tamborrada de San Sebastián*, por Javier María Sada ... 46
10. *La Semana Santa en Guipúzcoa: Hondarribia y Segura*, por
Antxon Aguirre Sorondo 50

Directora de la Revista y
del Museo: Guadalupe Gon-
zález-Hontoria y Allendesa-
lazar.

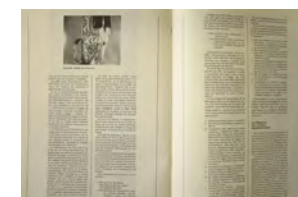
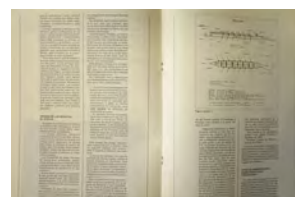
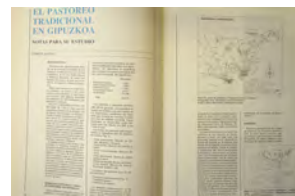
Edita: Museo de Artes y Tra-
diciones Populares.

Facultad de Filosofía
y Letras.
Universidad Autónoma
de Cantoblanco. Madrid.

ISSN: 0210-9441
Depósito Legal: M. 17.089-1975

Imprime: EDIGRAFOS
Edison, B-22
Pol. Ind. San Marcos
Getafe (Madrid)







NARRIA

estudios de artes y costumbres populares

500 PESETAS

57-58



TARRAGONA
Comarcas del Baix Ebre y Montsià

Museo de Artes y Tradiciones populares
Universidad Autónoma de Madrid

NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares

En este número, la selección de autores y su coordinación ha sido realizada por el Museo de Montsià, a través de su conservadora de Etnología, M.^a Carme Queralt Tomás

Número 57-58

1992

Precio: 500 ptas.

Directora de la Revista y del Museo: Guadalupe González-Hontoria y Allendesalazar.

Edita: Museo de Artes y Tradiciones Populares.

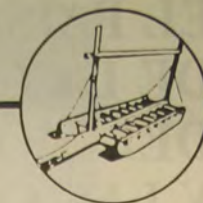
Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad Autónoma de Cantoblanco, Madrid.

ISSN: 0210-9441

Depósito Legal: M. 17.089-75

Imprime: EDIGRAFOS
Edison, B-22
Pol. Ind. San Marcos
Getafe (Madrid)

NARRIA: Carretón de madera sin ruedas, para llevar arrastrando por terreno accidentado la hierba y otros productos agrícolas.

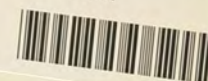


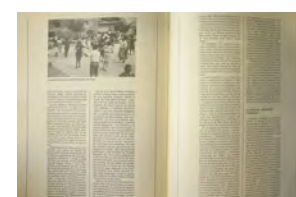
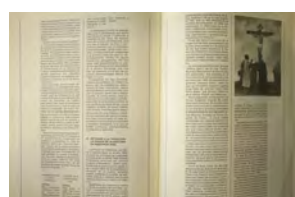
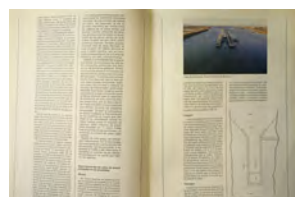
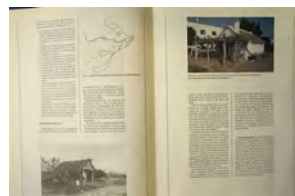
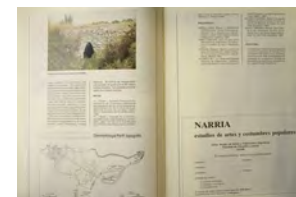
Con la colaboración de la Generalitat de Catalunya
Departamento de Cultura.
Centre de Documentació i Reserva de la Cultura Tradicional
Diputació de Tarragona
Consell Comarcal del Montsià
Consell Comarcal del Baix Ebre
Ayuntamiento de Tortosa
Museo del Montsià
Patronato de la Pasión de Ulldedecona
Fundación La Caixa d'Estalvis y Pensions de Barcelona
Caixa de Tarragona

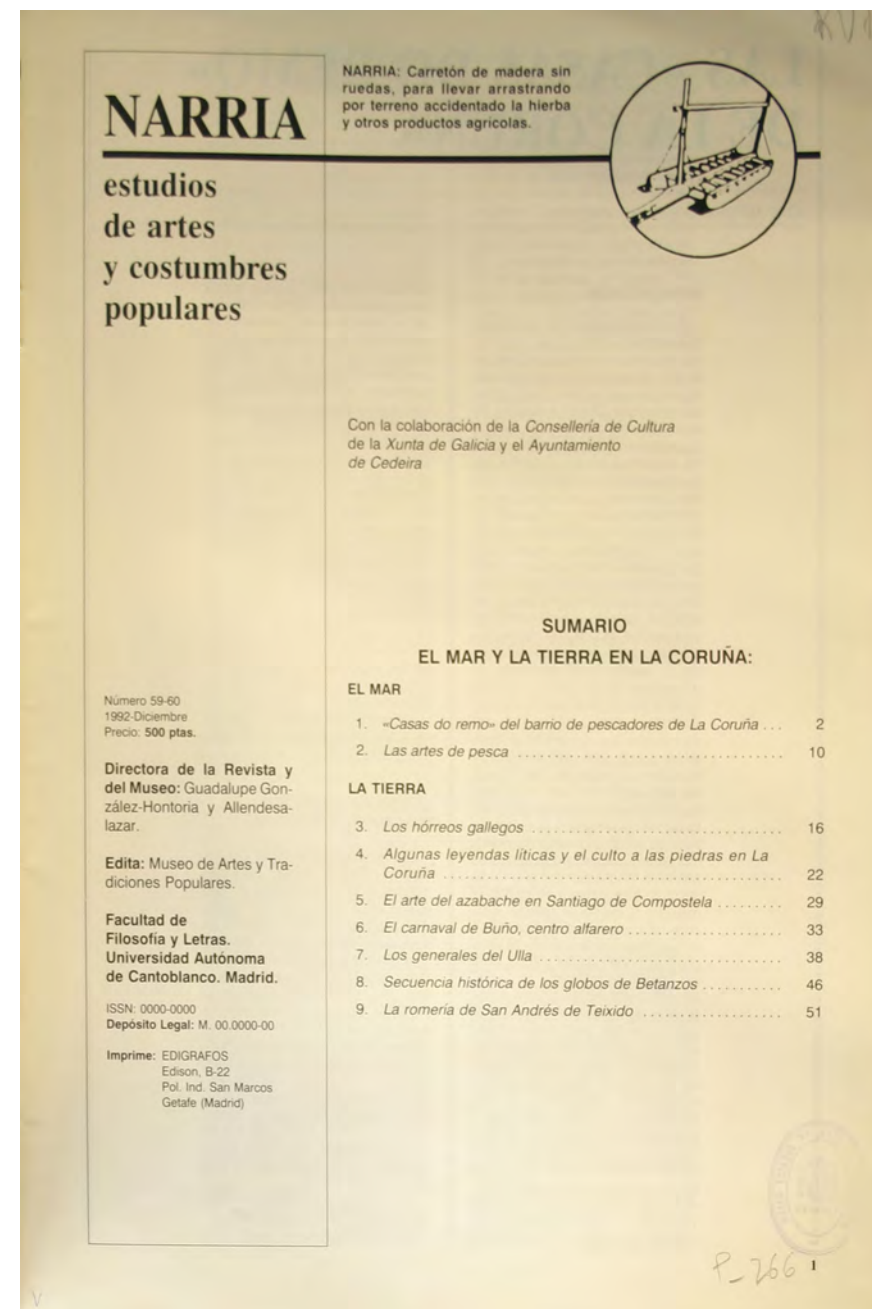
SUMARIO

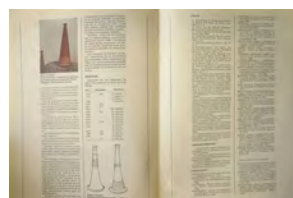
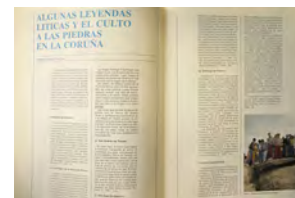
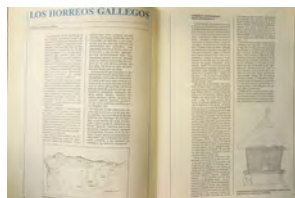
1. *El paisaje de la comarca del Montsià y las construcciones de piedra en seco*, por Miquel Subirats Villalbi 2
2. *Las barracas del Delta del Ebro. Un modelo de hábitat tradicional*, por M.^a Carme Queralt Tomás 10
3. *Inicio y consolidación del cultivo del arroz en el Delta del Ebro*, por Xavier Rivas Villanova 16
4. *La pesca en las albuferas del Delta del Ebro. Aspectos tecnológicos*, por Agustí Andreu i Tomás 22
5. *Los astilleros de la Mar del Ebro. Sant Carles de la Ràpita*, Luis Millán Roca 29
6. *La alfarería artesana de Tivenys*, por Maria Pujol i Fort 34
7. *La iconografía de la fiesta popular. La Procesión del Corpus en el Archivo Histórico de Tortosa*, por Jesús Massip de Fonollosa 40
8. *La representación de la Pasión de Ulldedecona a lo largo del tiempo*, por M.^a Jesús Rodríguez Canora 44
9. *Notas sobre la jota catalana*, por Josep Bargalló Badia 51

Sig.: P014-57.58
Tít.: NARRIA : estudios de artes y
Aut.:
Cód.: 1033378











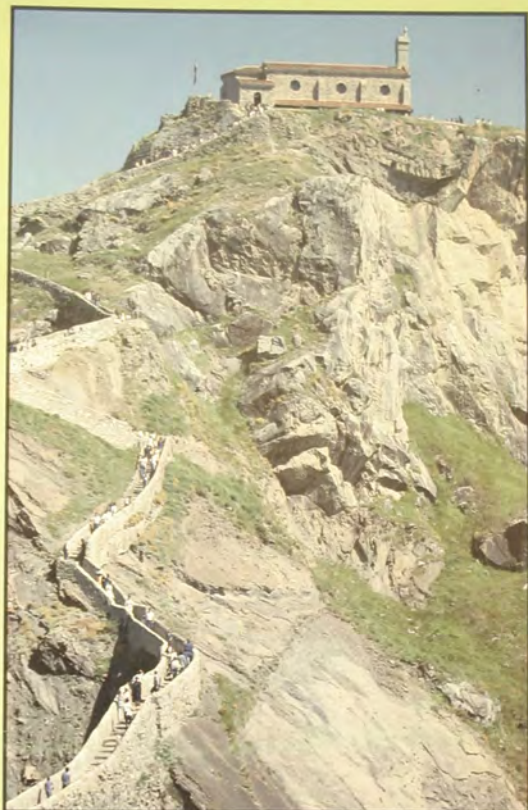
NARRIA

estudios de artes y costumbres populares

500 PESETAS

61-62

V
I
Z
C
A
Y
A



B
I
Z
K
A
I
A

Museo de Artes y Tradiciones Populares
Universidad Autónoma de Madrid

NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares



NARRIA: Carretón de madera sin
ruedas, para llevar arrastrando
por terreno accidentado la hierba
y otros productos agrícolas.

Con la colaboración de la Diputación Foral de
Vizcaya (Departamento de Cultura), Bilbao-
Iniciativas turísticas «Ekimen Turistikoak» y los
ayuntamientos de Balmaseda, Bermeo, Bilbao y
Lekeitio, y del Museo Arqueológico, Etnográfico e
Histórico Vasco de Bilbao.

SUMARIO VIZCAYA-BIZKAIA

1. Los caseríos vizcainos, por Alberto Santana 3
2. Las torres de Bizkaia, por Juan Manuel González Cembellin . 10
3. Las casas pintadas de Bizkaia, por Roberto Aspiazú Pinedo. 14
4. Santuario de San Juan de Gaztelugatx, por Gurutze Arregui. 25
5. Las sardineras de Santurce, por Juan A. Rubio-Ardanaz 29
6. Historia del juego de pelota vasca, por Txomin Altube Altube. 36
7. Via Crucis viviente de Balmaseda, por Iñaki Ascасuso
Alonso 40
8. La ceremonia de la teja de Izaro, por Aingeru Astui 45
9. Correr gansos en Vizcaya, por Iñaki Irigoien 50
10. El Olimpo mitológico bilbaino, por Marino Montero 58

Número 61-62
1993-Junio
Precio: 500 ptas.

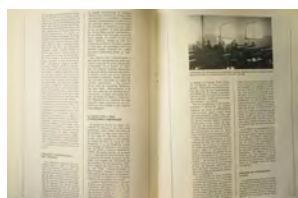
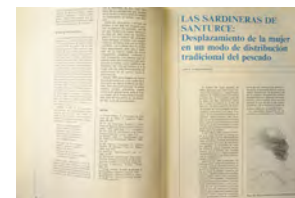
Directora de la Revista y
del Museo: Guadalupe Gon-
zález-Hontoria y Allendesala-
zar.

Edita: Museo de Artes y Tra-
diciones Populares.


Facultad de
Filosofía y Letras.
Universidad Autónoma
de Cantoblanco. Madrid.

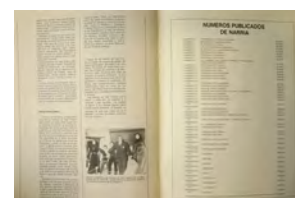
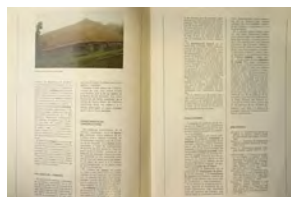
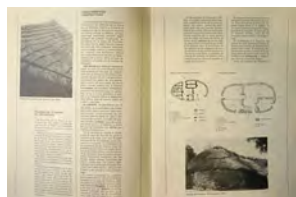
ISSN: 0210-9441
Deposito Legal: M. 17.089-75

Imprime: EDIGRAFOS
Edison, B-22
Pol. Ind. San Marcos
Getafe (Madrid)





<p>NARRIA</p> <p>estudios de artes y costumbres populares</p>	<p>NARRIA: Carretón de madera sin ruedas, para llevar arrastrando por terreno accidentado la hierba y otros productos agrícolas.</p> 																						
<p>Con la colaboración de la <i>Consejería de Cultura y Juventud de la Xunta de Galicia</i>, de la <i>Diputación de Lugo</i>, de la <i>Fundación Pedro Barrié de la Maza</i>, <i>Conde de Fenosa</i>, del <i>Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Lugo</i> y del <i>Ayuntamiento de Mondoñedo</i>.</p>																							
<p>SUMARIO LUGO</p>																							
<p>Número 63-64 1993-Diciembre Precio: 500 ptas.</p>																							
<p>Directora de la Revista y del Museo: Guadalupe González-Hontoria y Allendesalazar.</p>																							
<p>Edita: Museo de Artes y Tradiciones Populares.</p>																							
<p>Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Cantoblanco. Madrid.</p>																							
<p>ISSN: 0210-9441 Depósito Legal: M. 17.089-75</p>																							
<p>Imprime: EDIGRAFOS Edison, B-22 Pol. Ind. San Marcos Getafe (Madrid)</p>																							
<table> <tr> <td>1. <i>Las pallozas del valle de Ancares y las del Cebrero</i>, por M.^a Jesús Rodríguez Canora</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>2. «<i>Cabaceiros</i>» de la comarca de la Ulloa, por Carmen García Flórez</td> <td>6</td> </tr> <tr> <td>3. <i>Hórreos pintados a orillas del Miño</i>, por América Jiménez Hernández y Nieves Pellejero Álvarez</td> <td>10</td> </tr> <tr> <td>4. <i>Los molinos de agua y grano en Lugo</i>, por Asunción Limpo y Llofríu y José Antonio Sebastián Maestre</td> <td>15</td> </tr> <tr> <td>5. <i>Los telares de Oleiros</i>, por Araceli de la Torre Yubero</td> <td>21</td> </tr> <tr> <td>6. <i>Los cementerios, las Angustias y los canteros de Roman</i>, por Rosario Luque Rodríguez</td> <td>25</td> </tr> <tr> <td>7. <i>La producción tradicional de hierro en la provincia de Lugo: las ferrerías</i>, por Clodio González Pérez</td> <td>30</td> </tr> <tr> <td>8. A «<i>rapa das bestas</i>» en el «<i>Curro</i>» de Candaoso de Viveiro, por Milagrosa Rosa Gito</td> <td>36</td> </tr> <tr> <td>9. <i>La romería de la Virgen del Faro</i>, por Nicanor Rielo Carballo ..</td> <td>40</td> </tr> <tr> <td>10. <i>Las ferias y fiestas de San Lucas en la ciudad de Mondoñedo</i>, por J. Trapero Pardo</td> <td>48</td> </tr> <tr> <td>11. <i>Las fiestas de San Froilán, en Lugo</i>, por Marta Rivera de la Cruz</td> <td>53</td> </tr> </table>	1. <i>Las pallozas del valle de Ancares y las del Cebrero</i> , por M. ^a Jesús Rodríguez Canora	1	2. « <i>Cabaceiros</i> » de la comarca de la Ulloa, por Carmen García Flórez	6	3. <i>Hórreos pintados a orillas del Miño</i> , por América Jiménez Hernández y Nieves Pellejero Álvarez	10	4. <i>Los molinos de agua y grano en Lugo</i> , por Asunción Limpo y Llofríu y José Antonio Sebastián Maestre	15	5. <i>Los telares de Oleiros</i> , por Araceli de la Torre Yubero	21	6. <i>Los cementerios, las Angustias y los canteros de Roman</i> , por Rosario Luque Rodríguez	25	7. <i>La producción tradicional de hierro en la provincia de Lugo: las ferrerías</i> , por Clodio González Pérez	30	8. A « <i>rapa das bestas</i> » en el « <i>Curro</i> » de Candaoso de Viveiro, por Milagrosa Rosa Gito	36	9. <i>La romería de la Virgen del Faro</i> , por Nicanor Rielo Carballo ..	40	10. <i>Las ferias y fiestas de San Lucas en la ciudad de Mondoñedo</i> , por J. Trapero Pardo	48	11. <i>Las fiestas de San Froilán, en Lugo</i> , por Marta Rivera de la Cruz	53	
1. <i>Las pallozas del valle de Ancares y las del Cebrero</i> , por M. ^a Jesús Rodríguez Canora	1																						
2. « <i>Cabaceiros</i> » de la comarca de la Ulloa, por Carmen García Flórez	6																						
3. <i>Hórreos pintados a orillas del Miño</i> , por América Jiménez Hernández y Nieves Pellejero Álvarez	10																						
4. <i>Los molinos de agua y grano en Lugo</i> , por Asunción Limpo y Llofríu y José Antonio Sebastián Maestre	15																						
5. <i>Los telares de Oleiros</i> , por Araceli de la Torre Yubero	21																						
6. <i>Los cementerios, las Angustias y los canteros de Roman</i> , por Rosario Luque Rodríguez	25																						
7. <i>La producción tradicional de hierro en la provincia de Lugo: las ferrerías</i> , por Clodio González Pérez	30																						
8. A « <i>rapa das bestas</i> » en el « <i>Curro</i> » de Candaoso de Viveiro, por Milagrosa Rosa Gito	36																						
9. <i>La romería de la Virgen del Faro</i> , por Nicanor Rielo Carballo ..	40																						
10. <i>Las ferias y fiestas de San Lucas en la ciudad de Mondoñedo</i> , por J. Trapero Pardo	48																						
11. <i>Las fiestas de San Froilán, en Lugo</i> , por Marta Rivera de la Cruz	53																						





NARRIA

estudios de artes y costumbres populares

500 PESETAS

VALENCIA



Sig.: P014-65-66
Tit.: NARRIA : estudios de artes
Aut.:
Cód.: 1033382



65-66

Museo de Artes y Tradiciones populares
Universidad Autónoma de Madrid

NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares



NARRIA: Carretón de madera sin
ruedas, para llevar arrastrando
por terreno accidentado la hierba
y otros productos agrícolas.

Con la colaboración del Ayuntamiento de Valencia
(Concejalía de Comunicación, Planificación e Informática),
Ayuntamientos de: ALBORAIA, L'ALCUDIA y
Caja de Ahorros del Mediterráneo.

SUMARIO VALENCIA

1. *La Albufera*, por América Jiménez Hernández y Araceli de la Torre Yubero 2
2. *El mundo de las Fallas*, por José Alfonso Pérez González y María Jesús Rodríguez Canora 8
3. *La azulejería rococó*, por Inocencio V. Pérez Guillén 13
4. *Artesanía de la seda en Valencia*, por Beatriz Maraver de Kobbe 22
5. *Los abanicos de Aldaia*, por José Alfonso Pérez González 27
6. *La elaboración de la horchata en Alborai*, por M.^a Auxiliadora González Hinojo, Aránzazu Pérez Sánchez y Esperanza Pizarroso Quintana 34
7. *La pirotecnia valenciana*, por M.^a Auxiliadora González Hinojo, Aránzazu Pérez Sánchez y Esperanza Pizarroso Quintana 39
8. *La procesión del Corpus en Valencia* por, Carmen García Flórez y Milagrosa Rosa Gito 43
9. *Las danzas rituales y procesionales en la ribera del Júcar (Valencia)*, por, Fermín Pardo Pardo y José A. Jesús-María Romero 51
10. *Juegos y deportes tradicionales*, por Ángel Gómez i Navarro 59

Número 65-66
1994-Julio
Precio: 500 ptas.

Directora de la Revista y
del Museo: Guadalupe González-Hontoria y Allendesalazar.

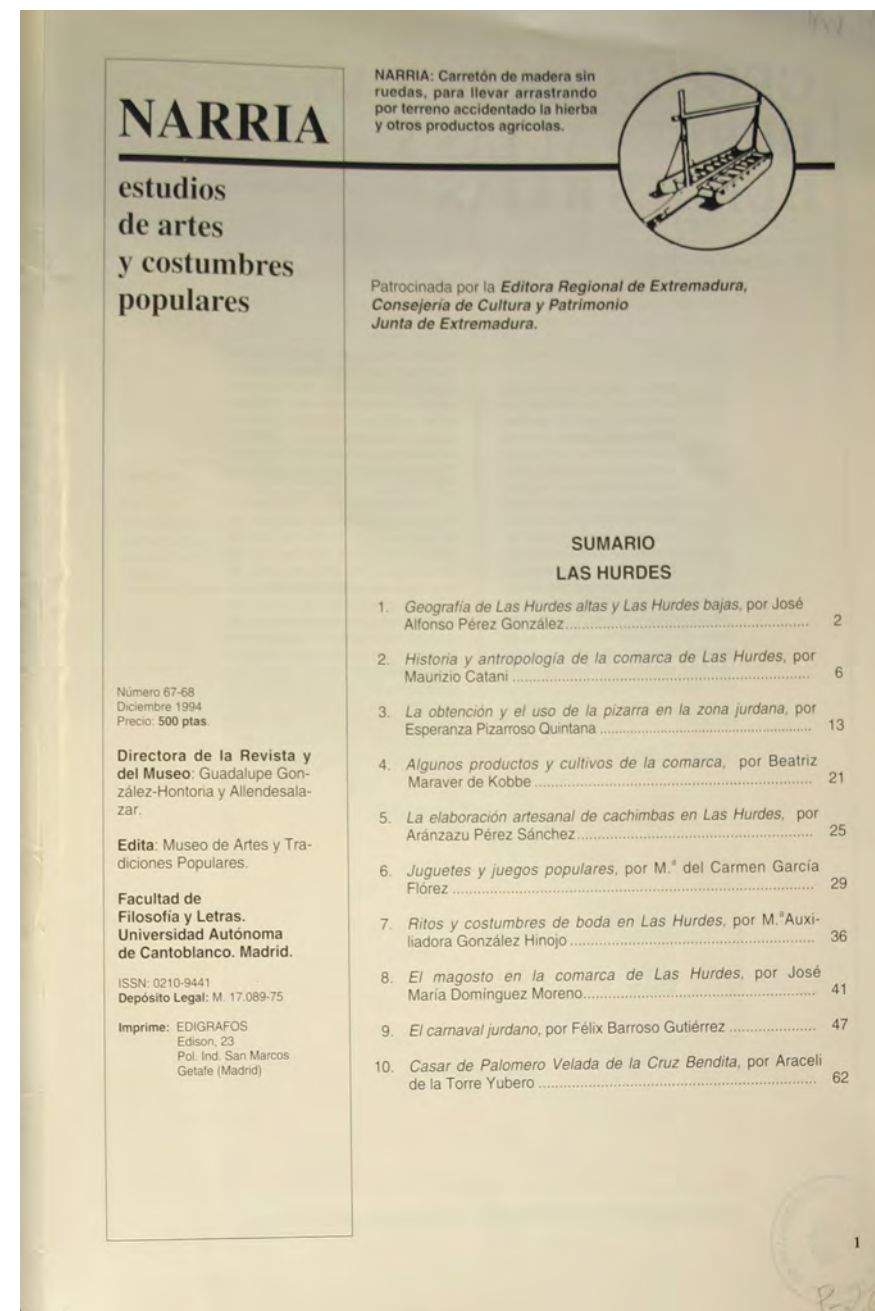
Edita: Museo de Artes y Tradiciones Populares.

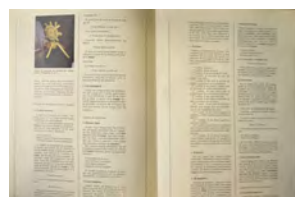
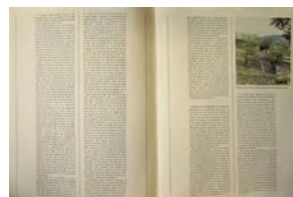
Facultad de
Filosofía y Letras.
Universidad Autónoma
de Cantoblanco. Madrid.

ISSN: 0000-0000
Depósito Legal: M. 00.000-75

Imprime: EDIGRAFOS
Edison, B-22
Pol. Ind. San Marcos
Getafe (Madrid)

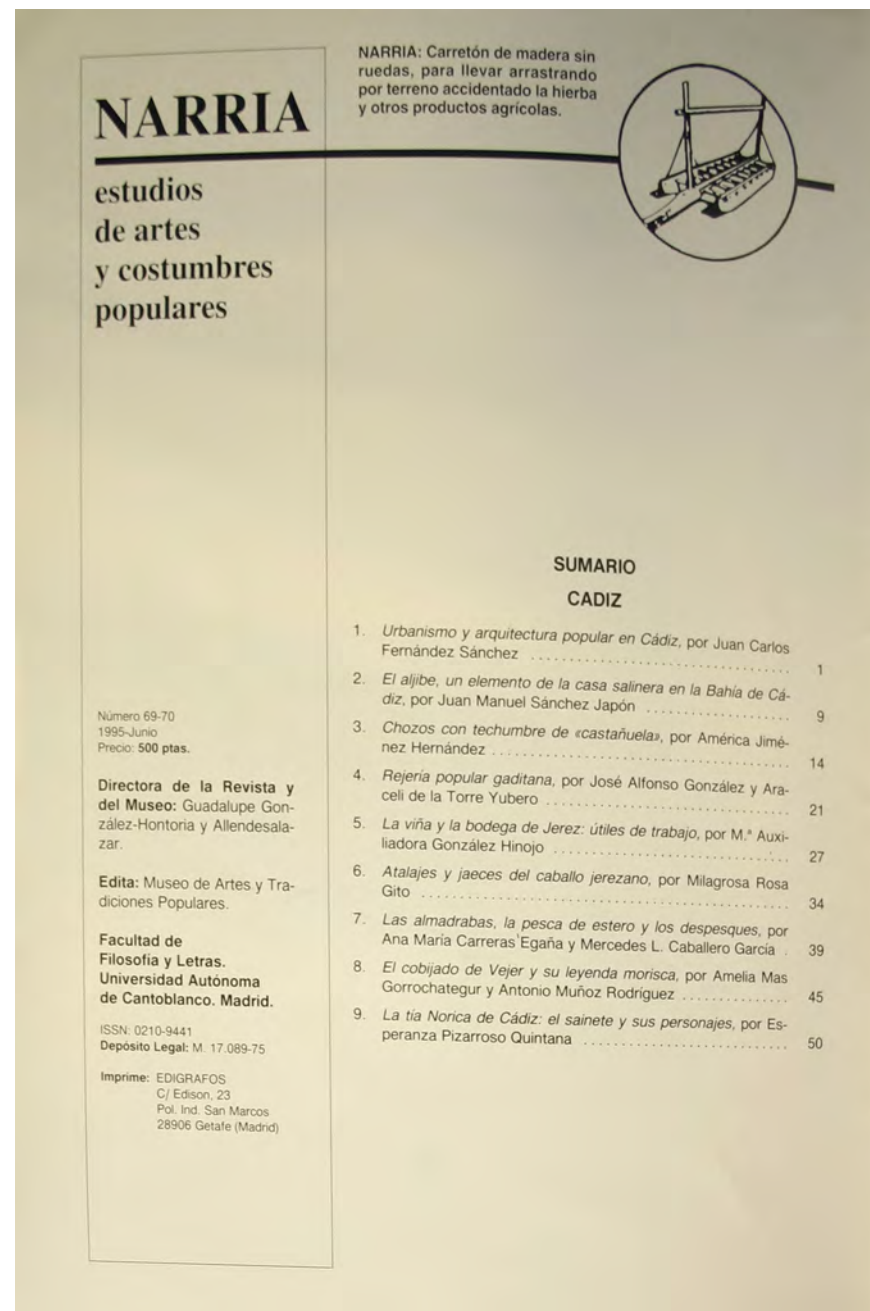








Sig.: P014-69.70
 Tít.: Narría : estudios de artes y
 Aut.:
 Cód.: 1033384



NARRIA: Carretón de madera sin
 ruedas, para llevar arrastrando
 por terreno accidentado la hierba
 y otros productos agrícolas.



NARRIA

estudios
 de artes
 y costumbres
 populares

SUMARIO CÁDIZ

1. *Urbanismo y arquitectura popular en Cádiz*, por Juan Carlos Fernández Sánchez 1
2. *El aljibe, un elemento de la casa salinera en la Bahía de Cádiz*, por Juan Manuel Sánchez Japón 9
3. *Chozos con techumbre de «castañuela»*, por América Jiménez Hernández 14
4. *Rejería popular gaditana*, por José Alfonso González y Araceli de la Torre Yubero 21
5. *La viña y la bodega de Jerez: útiles de trabajo*, por M.ª Auxiliadora González Hinojo 27
6. *Atalajes y jaeces del caballo jerezano*, por Milagrosa Rosa Gito 34
7. *Las almadrabas, la pesca de estero y los despesques*, por Ana María Carreras Egaña y Mercedes L. Caballero García 39
8. *El cobijado de Vejer y su leyenda morisca*, por Amelia Mas Gorrochategur y Antonio Muñoz Rodríguez 45
9. *La tía Norica de Cádiz: el sainete y sus personajes*, por Esperanza Pizarroso Quintana 50

Número 69-70
 1995-Junio
 Precio: 500 ptas.

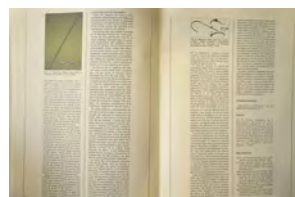
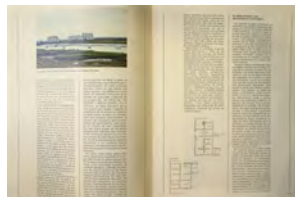
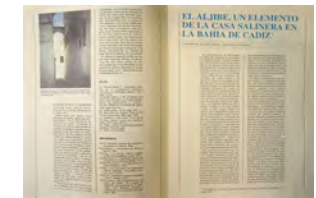
Directora de la Revista y
 del Museo: Guadalupe Gon-
 zález-Hontoria y Allendesala-
 zar.

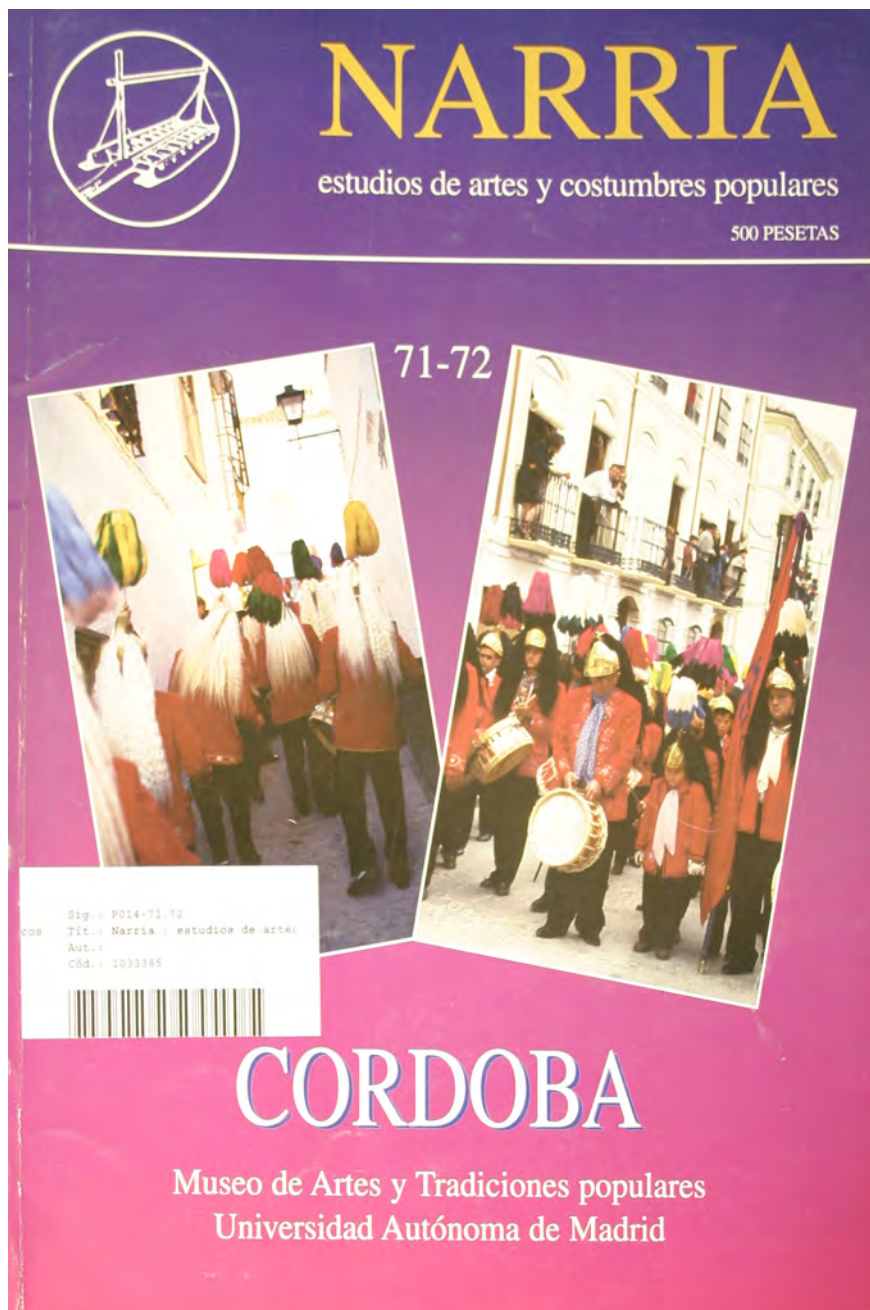
Edita: Museo de Artes y Tra-
 diciones Populares.

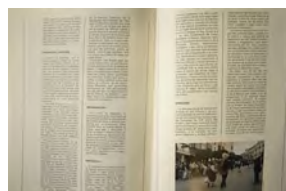
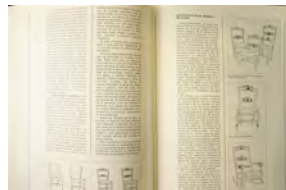
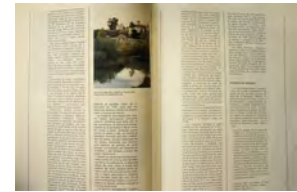
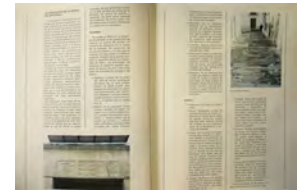
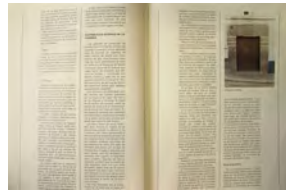
Facultad de
 Filosofía y Letras.
 Universidad Autónoma
 de Cantoblanco. Madrid.

ISSN: 0210-9441
 Depósito Legal: M. 17.089-75

Imprime: EDIGRAFOS
 C/ Edison, 23
 Pol. Ind. San Marcos
 28906 Getafe (Madrid)









NARRIA

estudios de artes y costumbres populares

750 PESETAS

MÁLAGA



Sig.: F014-73-74
Tít.: NARRIA : estudios de artes y costumbres populares
Aut.:
Cód.: 1033386



73-74

Museo de Artes y Tradiciones Populares
Universidad Autónoma de Madrid

NARRIA

estudios
de artes
y costumbres
populares

NARRIA: Carretón de madera sin
ruedas, para llevar arrastrando
por terreno accidentado la hierba
y otros productos agrícolas.



Con la colaboración
de UNICAJA (Málaga)

SUMARIO MÁLAGA

1. *Arquitectura de las grandes explotaciones agrarias del sur de la provincia de Málaga*, por Juan M.ª Montijano García 2
2. *La vivienda tradicional en Ronda*, por Aurora Miró Domínguez 6
3. *La plaza de toros de Ronda*, por Aurora Miró Domínguez 8
4. *Humildes paraísos. Formas arquitectónicas populares en los cementerios de la provincia de Málaga*, por Francisco Javier Rodríguez Barberán..... 12
5. *La pasa. Una agricultura de tradición milenaria*, por Fernando Rueda 17
6. *Los últimos albardoneros*, por Fernando Rueda..... 27
7. *Museo-mesón de la Victoria. Museo de Artes y Tradiciones Populares*, por José Ángel Palomares Samper 34
8. *Escenografía, ritual y plástica de la Semana Santa en Málaga*, por Juan Antonio Sánchez López..... 43
9. *Una reliquia demasiado arcaica: los verdiales malagueños*, por Miguel Romero Esteo 51

Número 73-74
1996-Junio
Precio: 750 ptas.

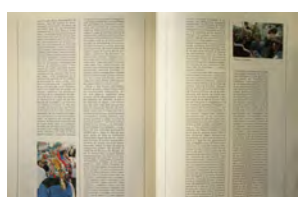
Directora de la Revista y del Museo: Guadalupe González-Hontoria y Allendesalazar.

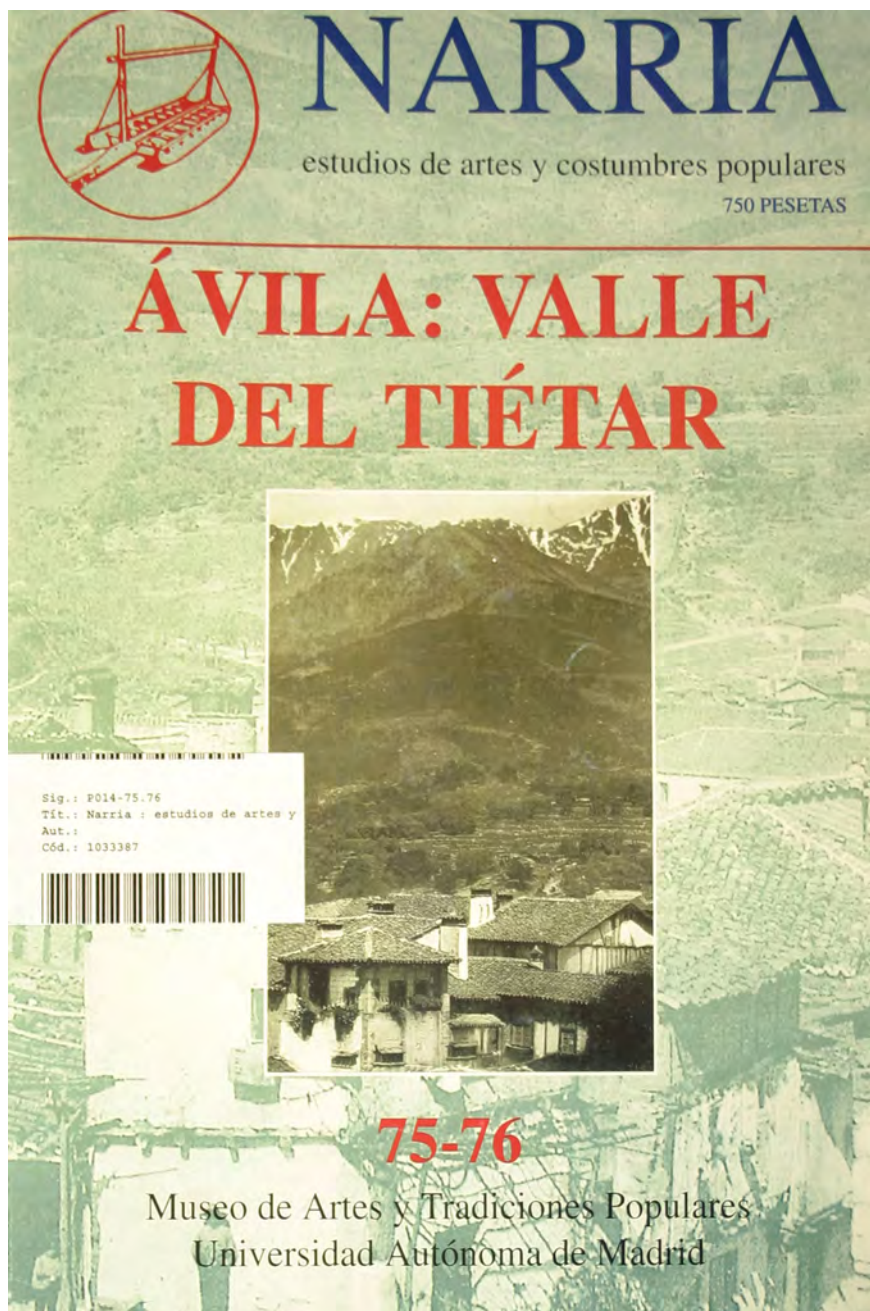
Edita: Museo de Artes y Tradiciones Populares.


Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Cantoblanco. Madrid.

ISSN: 0-210-9441
Depósito Legal: M. 17.089-1975

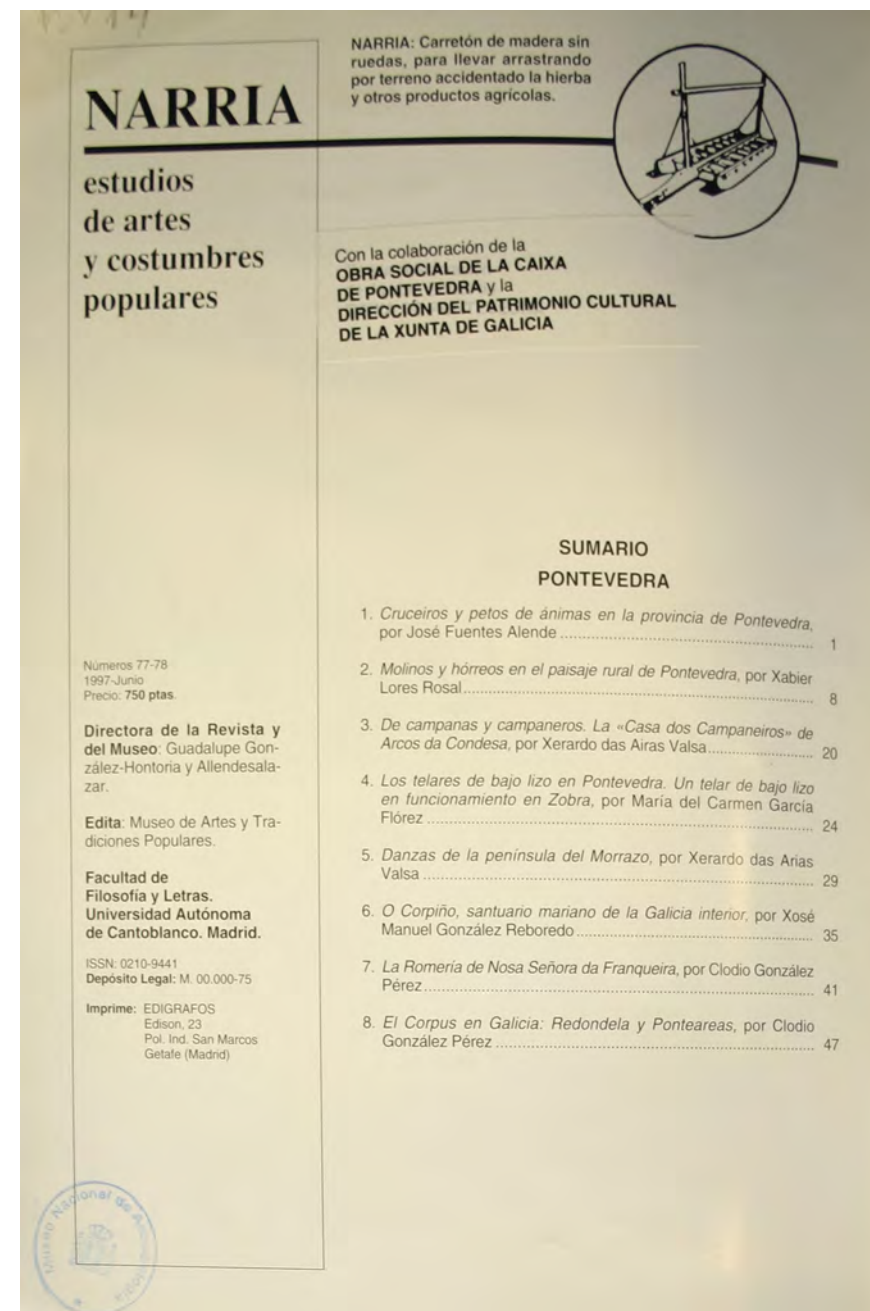
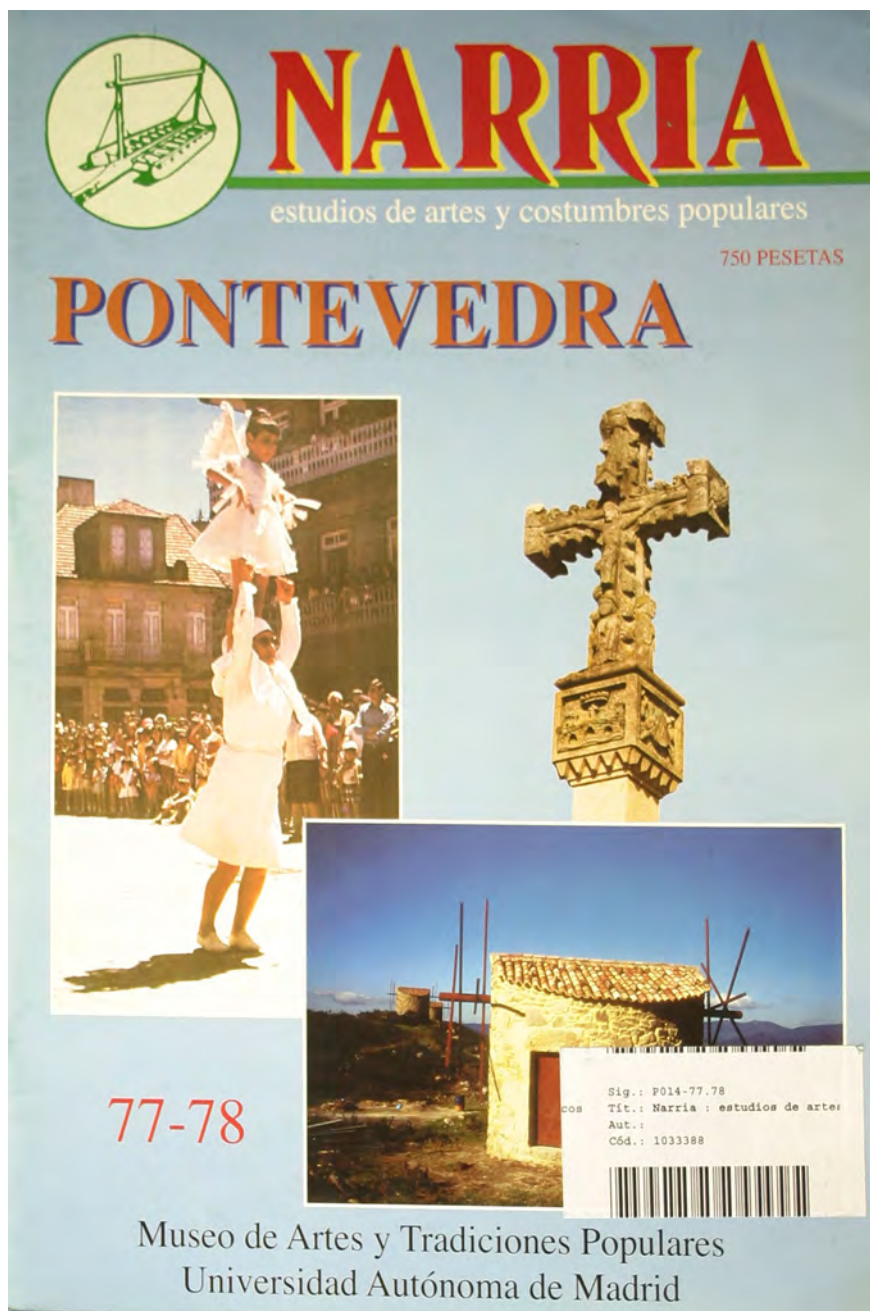
Imprime: EDIGRAFOS
Edison, 23
Pol. Ind. San Marcos
28906 Getafe (Madrid)



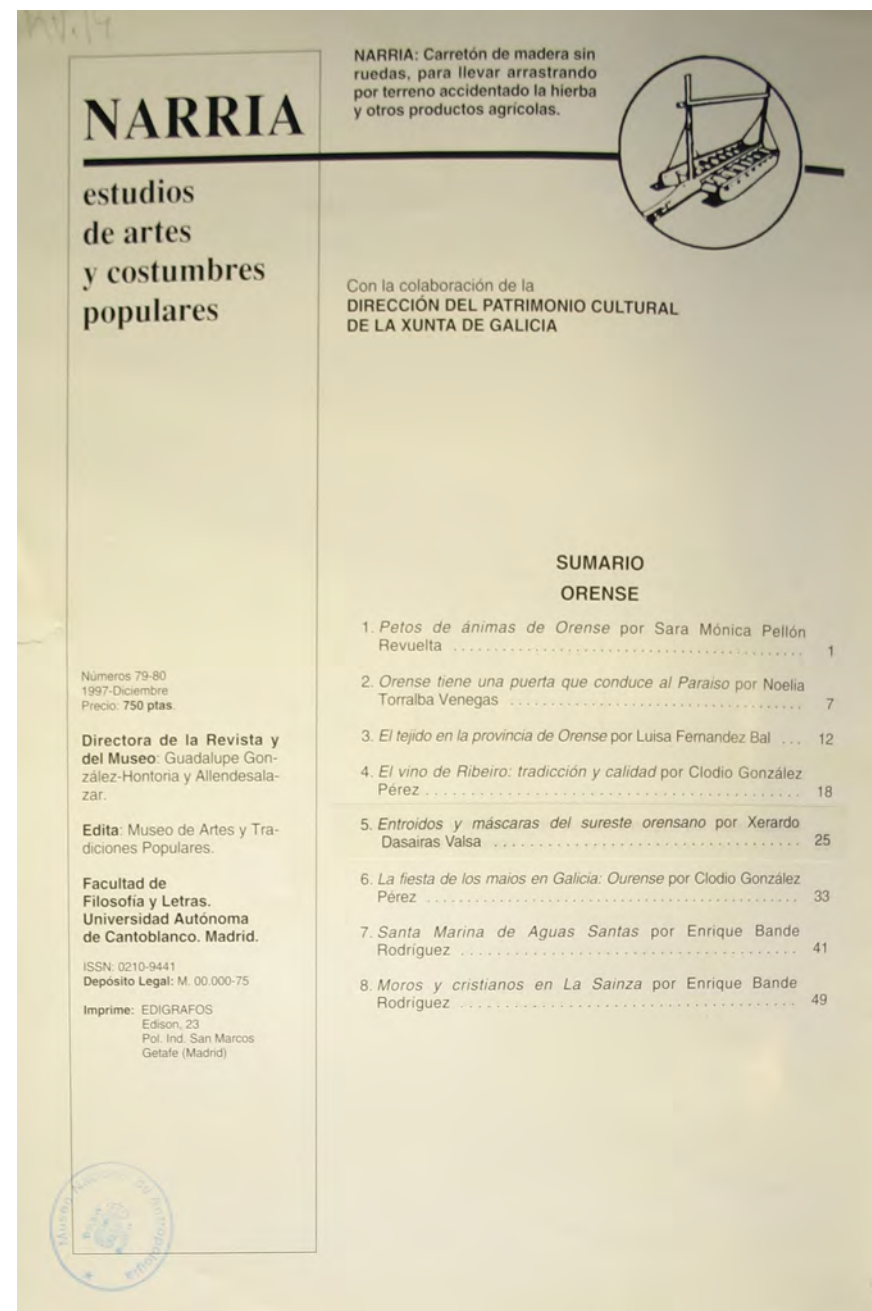


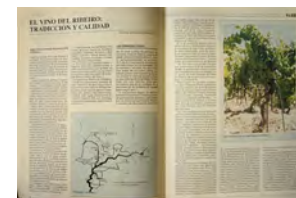
<p>NARRIA estudios de artes y costumbres populares</p>	<p>NARRIA: Carretón de madera sin ruedas, para llevar arrastrando por terreno accidentado la hierba y otros productos agrícolas.</p> 
<p>Con la colaboración de CAJA DUERO (Ávila) y de la Institución Cultural Gran Duque de Alba</p>	<p>Con la colaboración de CAJA DUERO (Ávila) y de la Institución Cultural Gran Duque de Alba</p>
<p>Director de la Revista y del Museo: Guadalupe Gon- zález-Hontoria y Allendesala- zar.</p>	<p>Director de la Revista y del Museo: Guadalupe Gon- zález-Hontoria y Allendesala- zar.</p>
<p>Coordinador del número: Pedro Castellanos Alavedra.</p>	<p>Coordinador del número: Pedro Castellanos Alavedra.</p>
<p>Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Cantoblanco. Madrid.</p>	<p>Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Cantoblanco. Madrid.</p>
<p>ISSN: 0210-9441 Depósito Legal: M. 00.000-75</p>	<p>ISSN: 0210-9441 Depósito Legal: M. 00.000-75</p>
<p>Imprime: EDIGRAFOS Edison, 23 Pol. Ind. San Marcos Getafe (Madrid)</p>	<p>Imprime: EDIGRAFOS Edison, 23 Pol. Ind. San Marcos Getafe (Madrid)</p>
<p>Sumario</p>	<p>SUMARIO ÁVILA: VALLE DEL TIÉTAR</p>
<p>1. <i>Arquitectura popular en el valle del Tiétar</i>, por Luis Maldonado Ramos y Fernando Vela Cossio 1</p> <p>2. <i>El pastoreo de cabras y el Raso de Candeleda</i>, por Pilar Ituriz, Concepción Cardoso y Pedro Castellanos 8</p> <p>3. <i>Algunos aspectos del habla del barranco de las Cinco Villas</i>, por Pedro Almeida de Ocampo 16</p> <p>4. <i>El traje tradicional en la comarca de Arenas de San Pedro: gene- ralidades</i>, por Daniel Francisco Peces Ayuso 21</p> <p>5. <i>Notas sobre folklore y etnología del valle del Tiétar (Ávila)</i>, por Pedro Lahorascala y asesoramiento musical de Ángel Tirado García 29</p> <p>6. <i>El valle del Tiétar en fiestas</i>, por Fulgencio Castañar 34</p> <p>7. <i>San Esteban del Valle: vitores a San Pedro Bautista</i>, por Araceli de la Torre Yubero 43</p> <p>8. <i>Las fiestas de quintos en El Arenal</i>, por Pedro Castellanos Alavedra 45</p> <p>9. <i>Notas sobre canciones de ronda de los quintos en El Arenal</i> (Ávila), por Araceli Yustas Ruiz 50</p> <p>10. <i>Viaje por la toponimia de los pueblos del valle del Tiétar</i>, por Fulgencio Castañar 52</p> <p>11. <i>Notas sobre las fotografías de Otto Wunderlich en el valle del Tiétar</i>, por Elena Castellanos Herrero 55</p>	<p>1. <i>Arquitectura popular en el valle del Tiétar</i>, por Luis Maldonado Ramos y Fernando Vela Cossio 1</p> <p>2. <i>El pastoreo de cabras y el Raso de Candeleda</i>, por Pilar Ituriz, Concepción Cardoso y Pedro Castellanos 8</p> <p>3. <i>Algunos aspectos del habla del barranco de las Cinco Villas</i>, por Pedro Almeida de Ocampo 16</p> <p>4. <i>El traje tradicional en la comarca de Arenas de San Pedro: gene- ralidades</i>, por Daniel Francisco Peces Ayuso 21</p> <p>5. <i>Notas sobre folklore y etnología del valle del Tiétar (Ávila)</i>, por Pedro Lahorascala y asesoramiento musical de Ángel Tirado García 29</p> <p>6. <i>El valle del Tiétar en fiestas</i>, por Fulgencio Castañar 34</p> <p>7. <i>San Esteban del Valle: vitores a San Pedro Bautista</i>, por Araceli de la Torre Yubero 43</p> <p>8. <i>Las fiestas de quintos en El Arenal</i>, por Pedro Castellanos Alavedra 45</p> <p>9. <i>Notas sobre canciones de ronda de los quintos en El Arenal</i> (Ávila), por Araceli Yustas Ruiz 50</p> <p>10. <i>Viaje por la toponimia de los pueblos del valle del Tiétar</i>, por Fulgencio Castañar 52</p> <p>11. <i>Notas sobre las fotografías de Otto Wunderlich en el valle del Tiétar</i>, por Elena Castellanos Herrero 55</p>

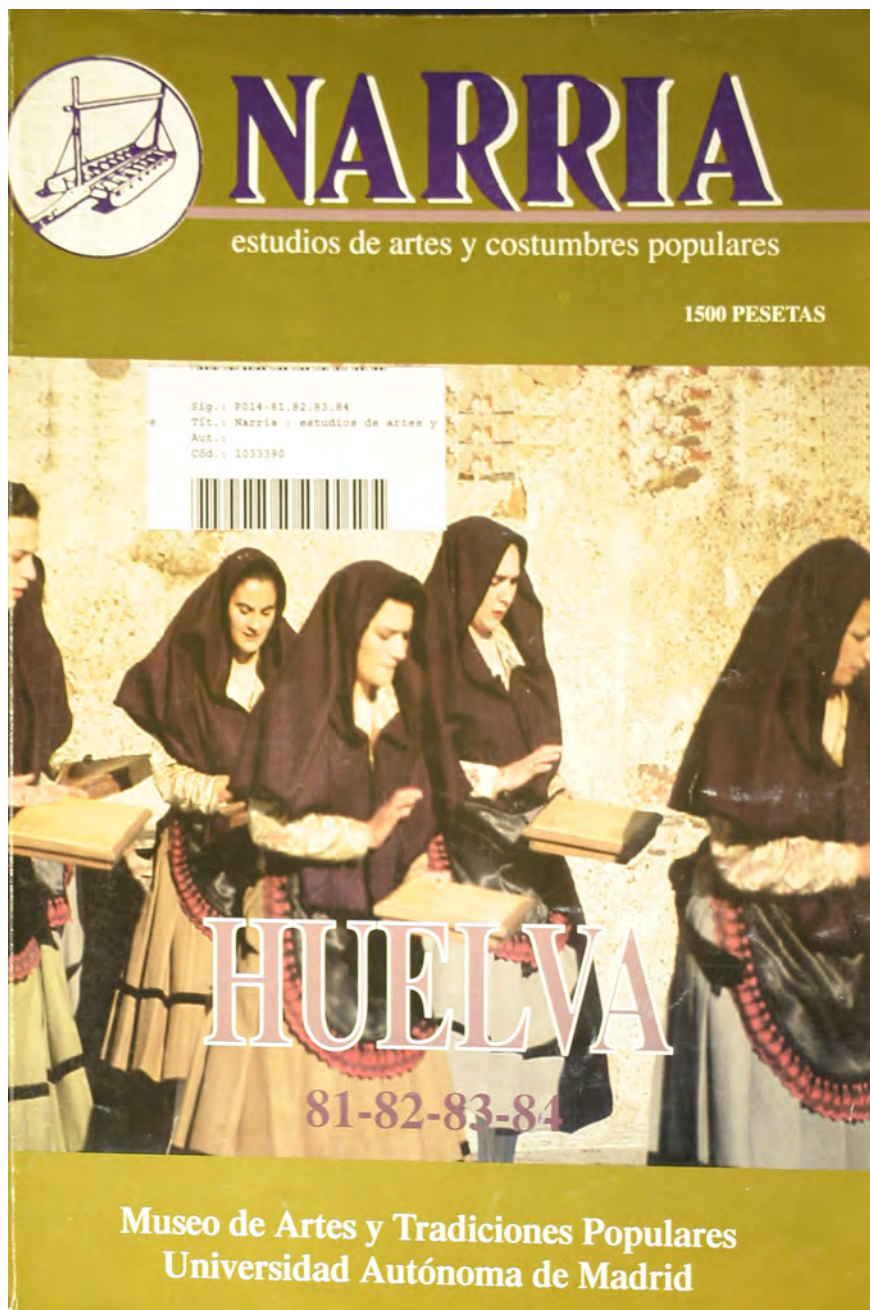




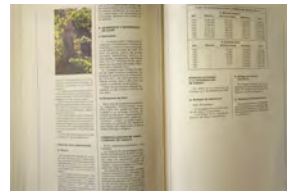
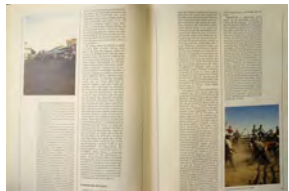
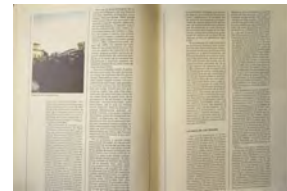
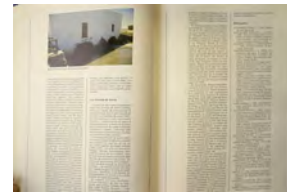
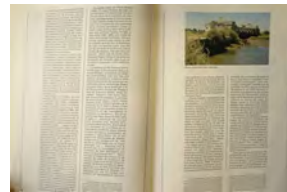
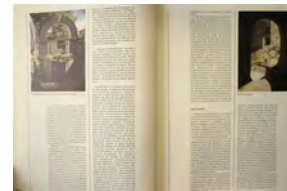
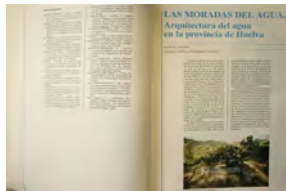




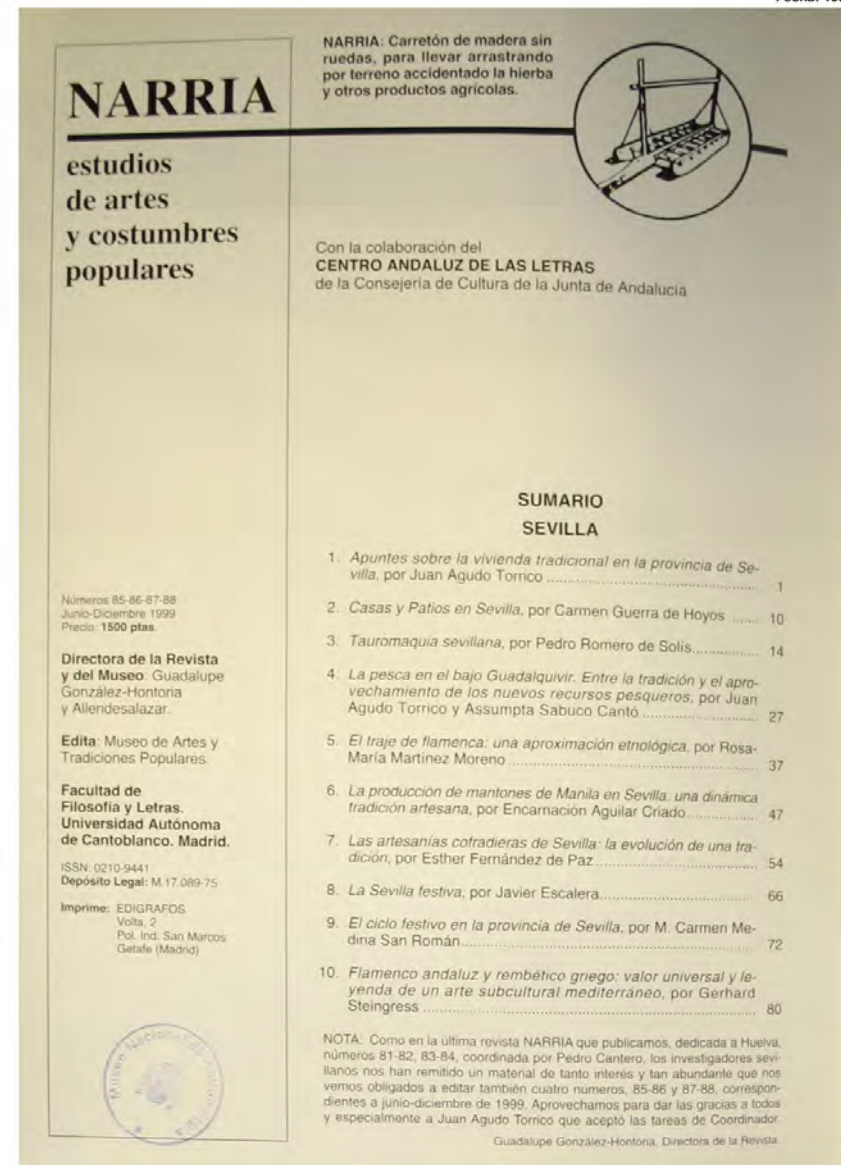


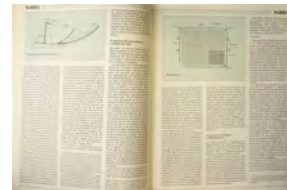


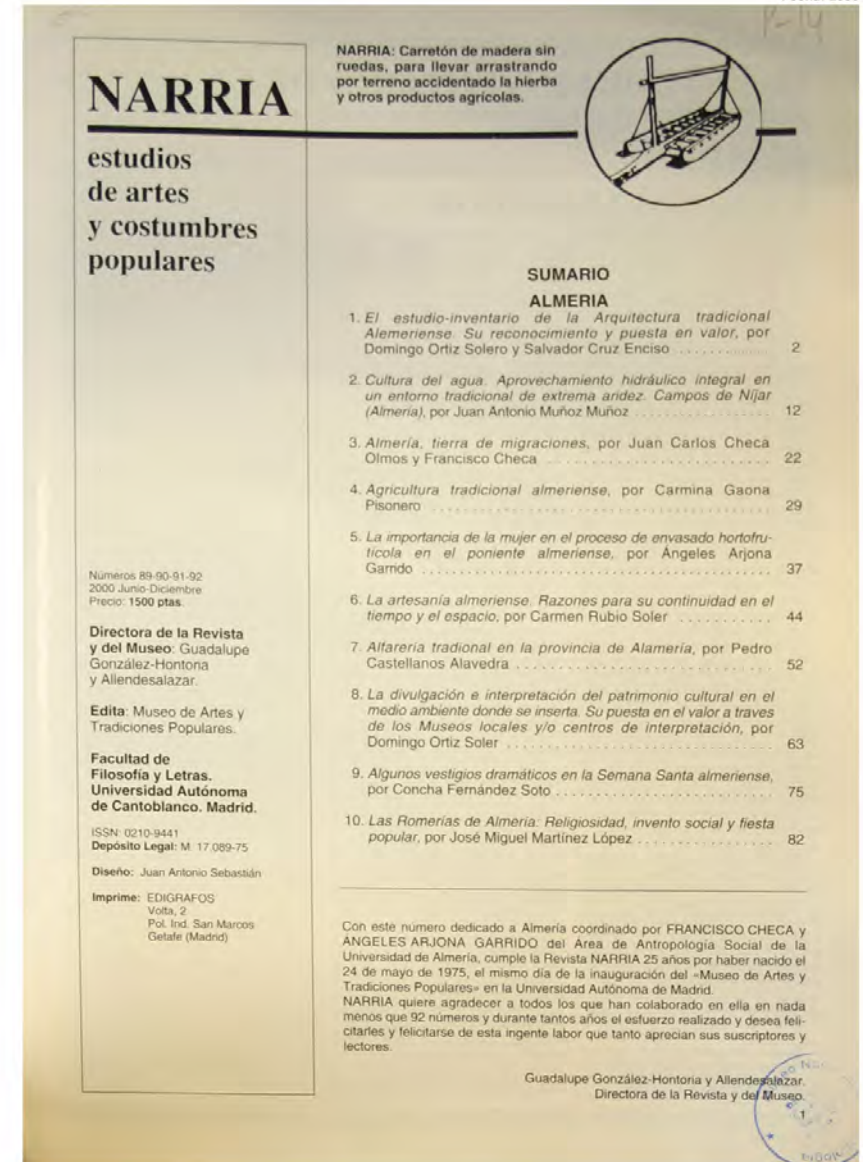
NARRIA	NARRIA: Carretón de madera sin ruedas, para llevar arrastrando por terreno accidentado la hierba y otros productos agrícolas.	
estudios de artes y costumbres populares	Con la colaboración de la EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE HUELVA	
Números 81-82-83-84 1998-Junio-Diciembre Precio: 1.500 ptas.	SUMARIO HUELVA	
Directora de la Revista y del Museo: Guadalupe González-Hontoria y Allendesalazar.	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Patrimonio etnológico de la vivienda: las casas tradicionales en la provincia de Huelva</i>, por José María Valcuende del Río 1 2. <i>Las moradas del agua. Arquitectura de agua en la provincia de Huelva</i>, por Pedro A. Cantero 17 3. <i>La saca de las yeguas en las marismas de Doñana</i>, por J. Carlos González Faraco y Michael D. Murphy 33 4. <i>Marisqueo y pesca artesanal en la provincia de Huelva</i>, por Rafael Cáceres Feria 45 5. <i>La matanza casera en la sierra de Huelva</i>, por Rodolfo Recio Moya 57 6. <i>El condado y sus vinos. Historia y presente</i>, por Augusto García Flores 69 7. <i>Aproximación a la cultura popular y tradicional de Puebla de Guzmán</i>, por, Juan Pedro Garrido Roiz 76 8. <i>Cruces de mayo en Alosno</i>, por Santiago Alosno Orta 85 9. <i>Las danzas religiosas masculinas en el Andévalo (Huelva)</i>, por Antonio Limón Delgado 90 10. <i>Una antigua danza funeraria: El pandero de Encinasola</i>, por Antonio José Pérez Castellano 106 	
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Cantoblanco. Madrid.	ISSN: 0000-0000 Depósito Legal: M. 00.000-75	
Imprime: EDIGRAFOS Volta, 2 Pol. Ind. San Marcos Getafe (Madrid)		

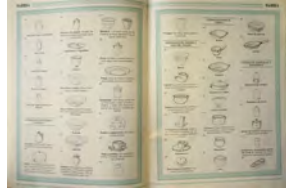


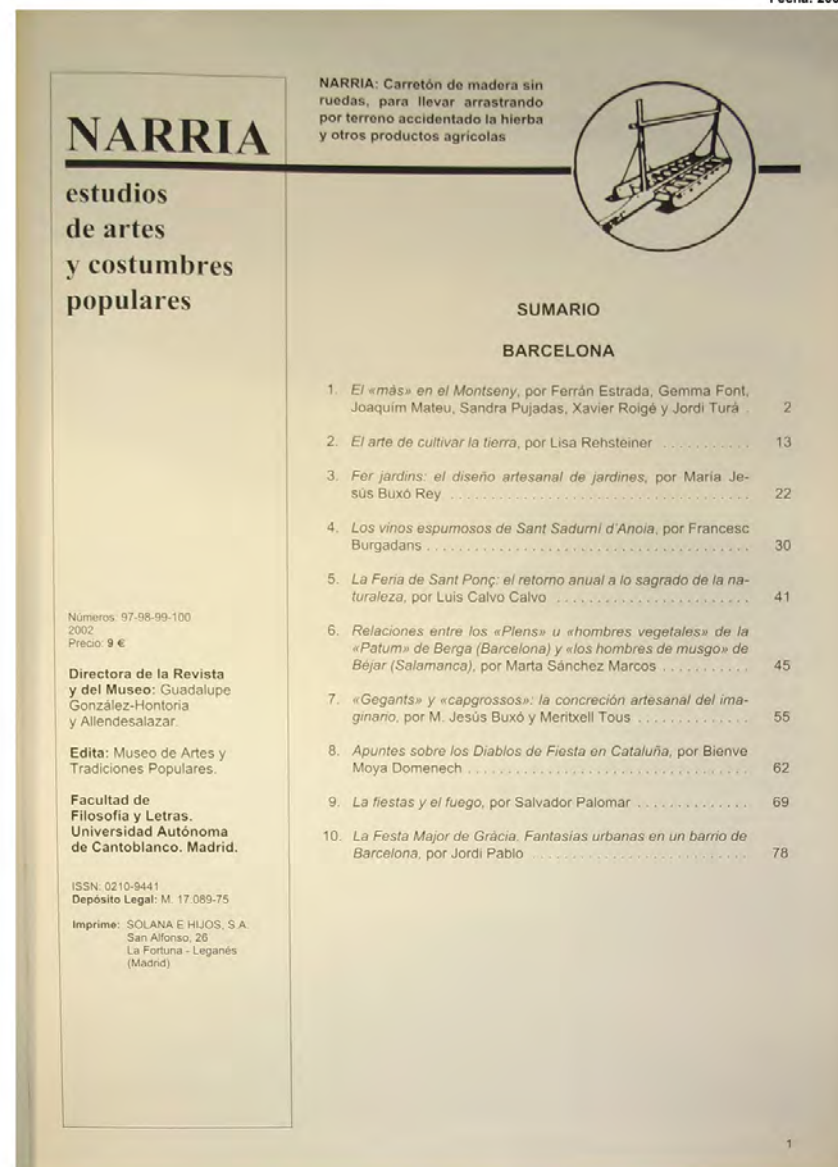
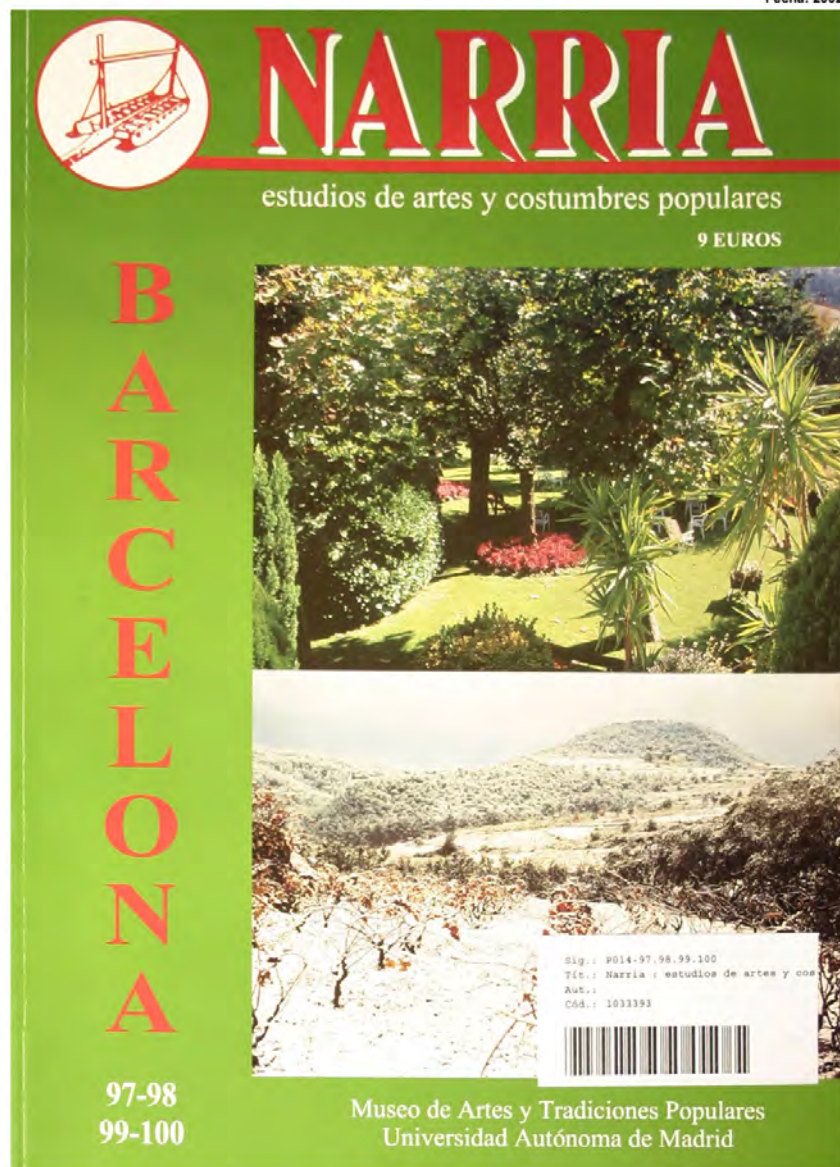














ANEXO II

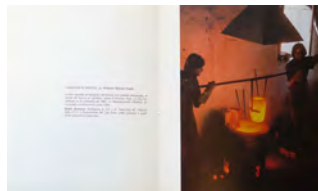
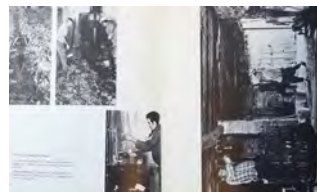
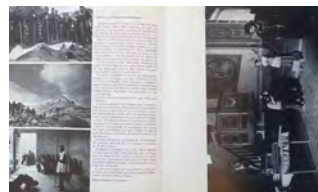
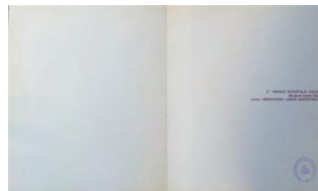
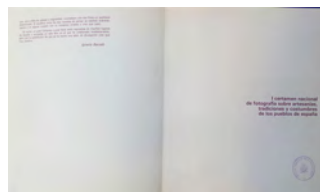
Cuadros informativos sobre el patrimonio cultural inmaterial de España en diferentes soportes

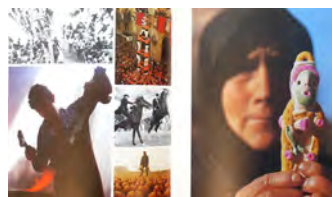
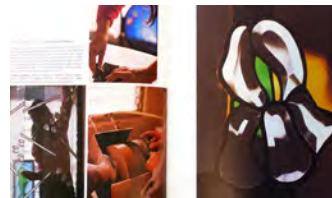
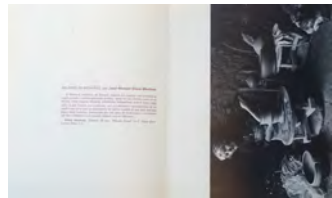
(virtuales y en papel): recursos
iconográficos, contenidos, agentes
emisores, y receptores, usos y canales
de participación e interacción

Catálogos del Certamen de Fotografía
sobre Cultura Popular

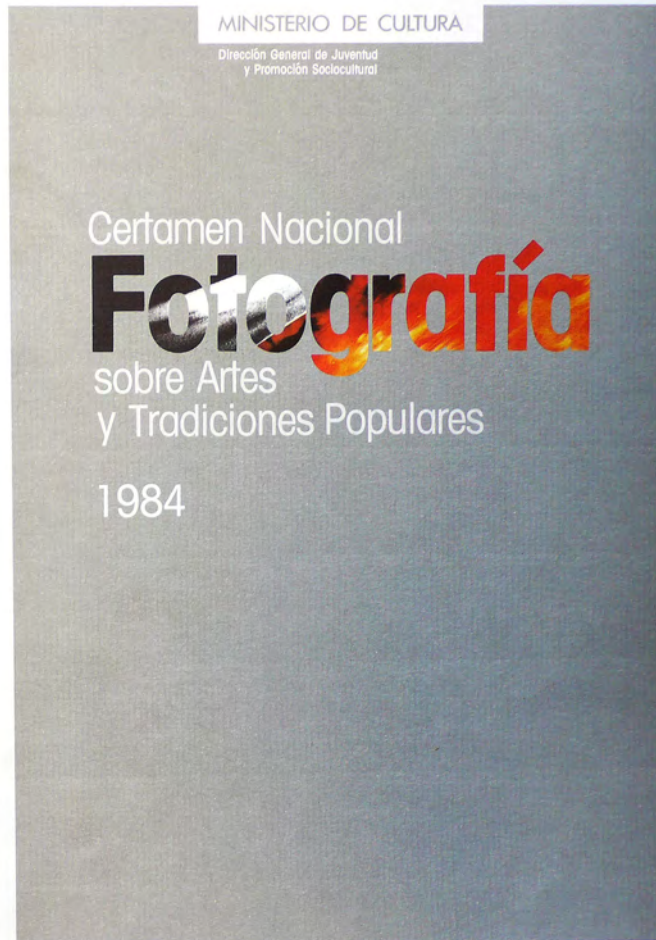
CERTAMEN NACIONAL DE FOTOGRAFÍA SOBRE ARTESANÍAS,
TRADICIONES Y COSTUMBRES DE LOS PUEBLOS DE ESPAÑA
Fecha: 1984

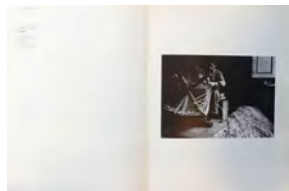
**I certamen nacional de fotografía sobre artesanías,
tradiciones y costumbres de los pueblos de España**

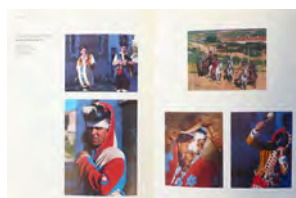
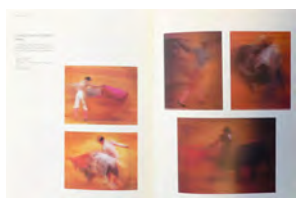
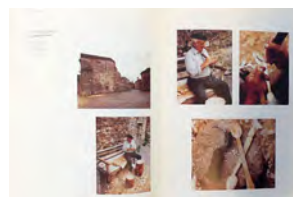




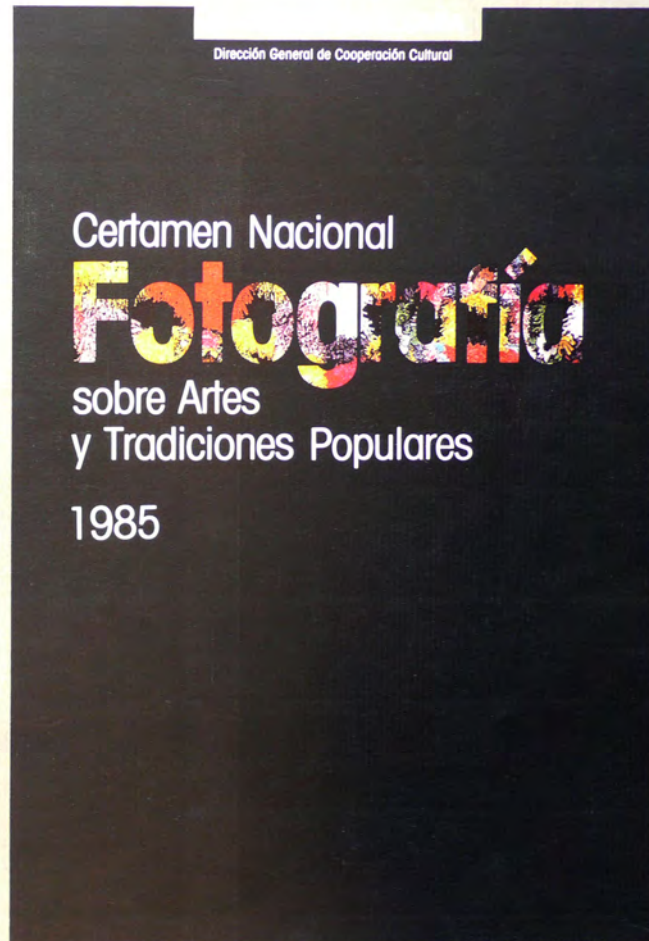
CERTAMEN NACIONAL DE FOTOGRAFÍA SOBRE ARTES Y
TRADICIONES POPULARES
Fecha: 1984

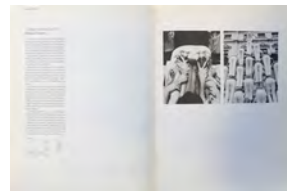
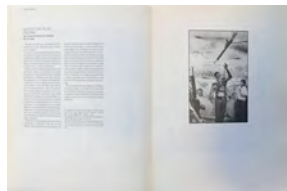
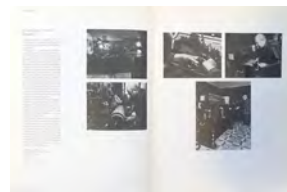


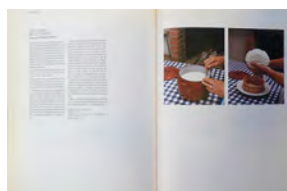
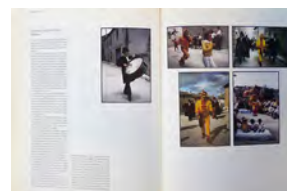




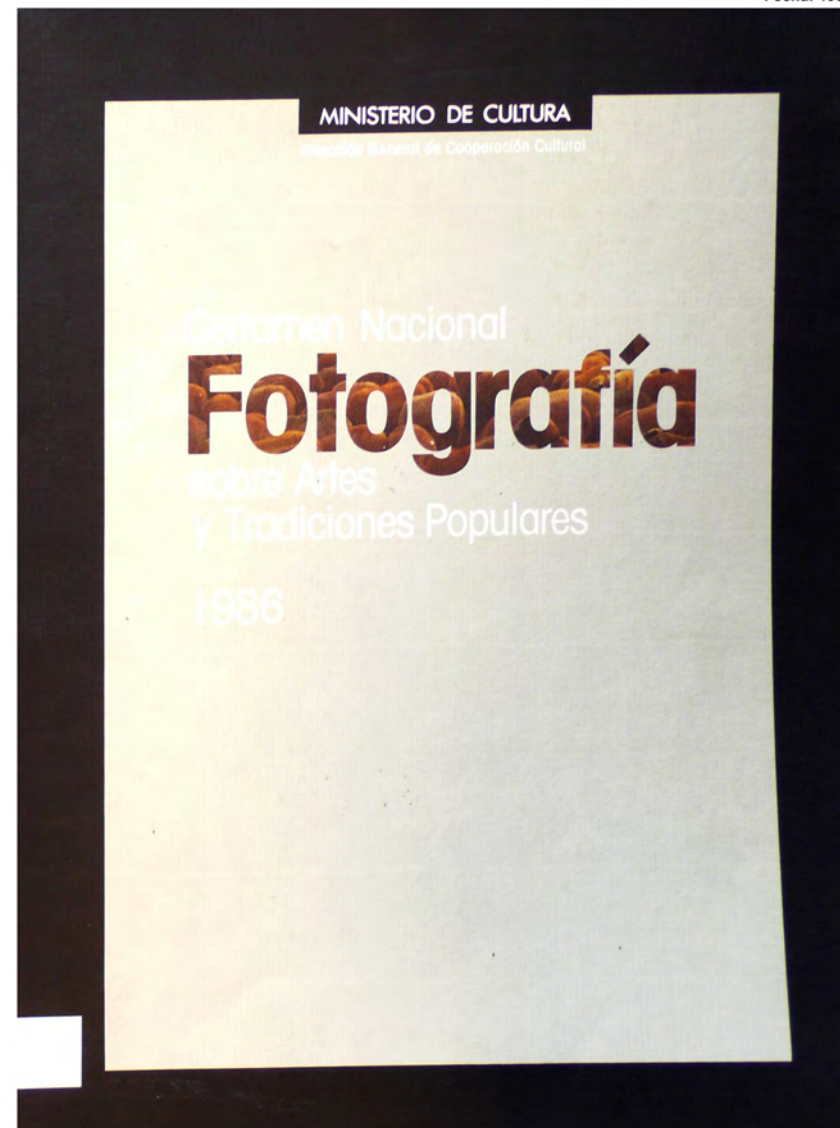
CERTAMEN NACIONAL DE FOTOGRAFÍA SOBRE ARTES Y
TRADICIONES POPULARES
Fecha: 1985

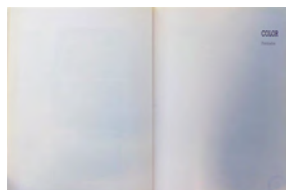
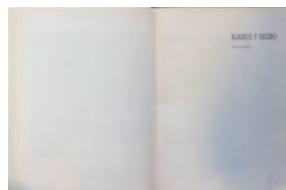
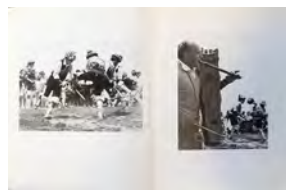
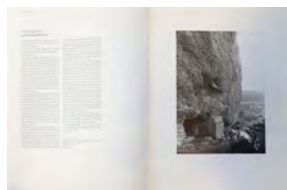






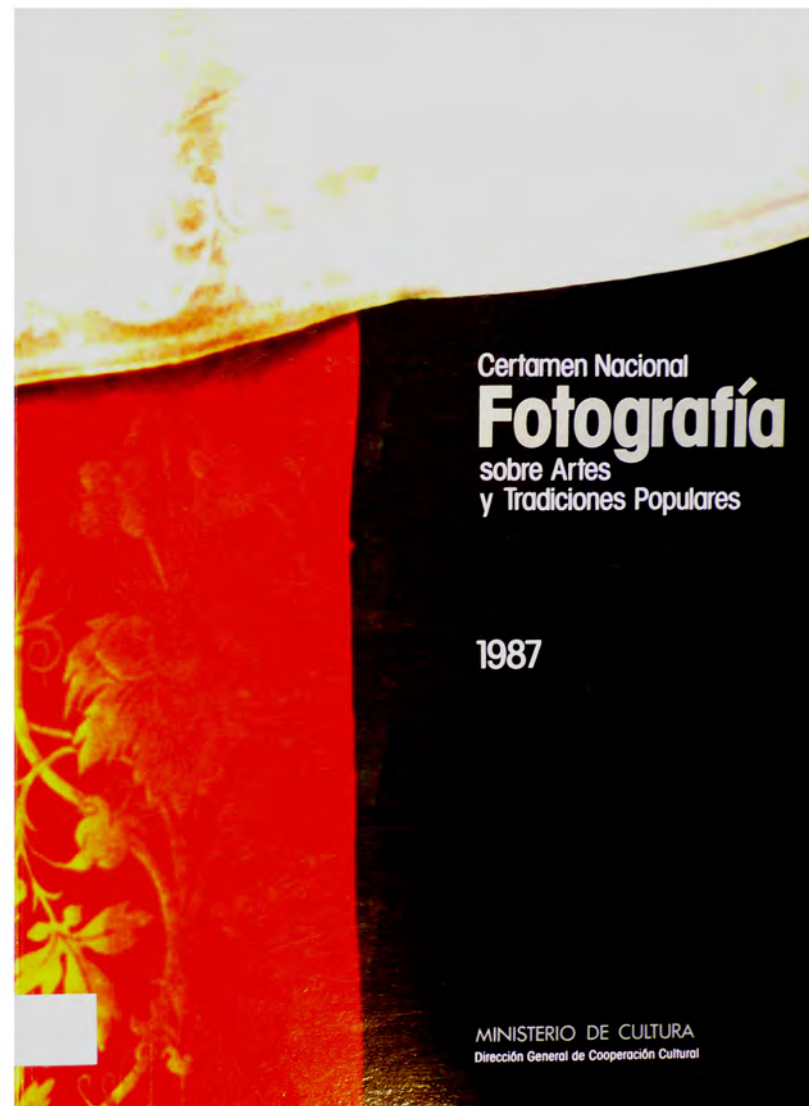
CERTAMEN NACIONAL DE FOTOGRAFÍA SOBRE ARTES Y
TRADICIONES POPULARES
Fecha: 1986

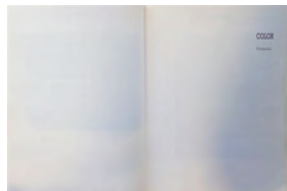
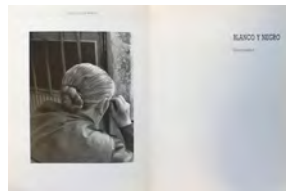
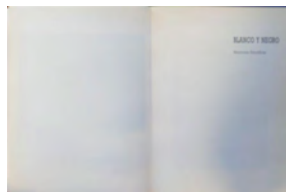
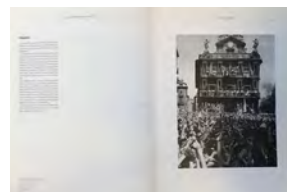
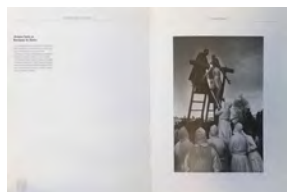


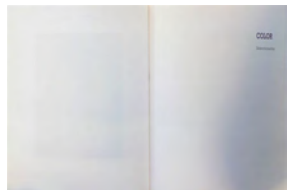
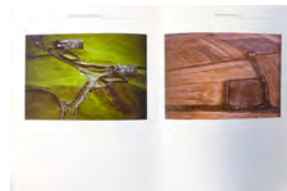
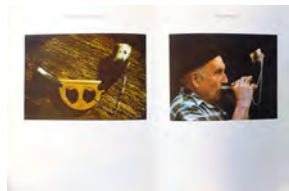
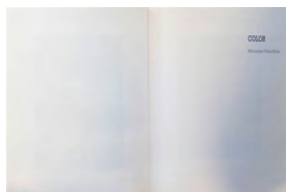




CERTAMEN NACIONAL DE FOTOGRAFÍA SOBRE ARTES Y
TRADICIONES POPULARES
Fecha: 1987

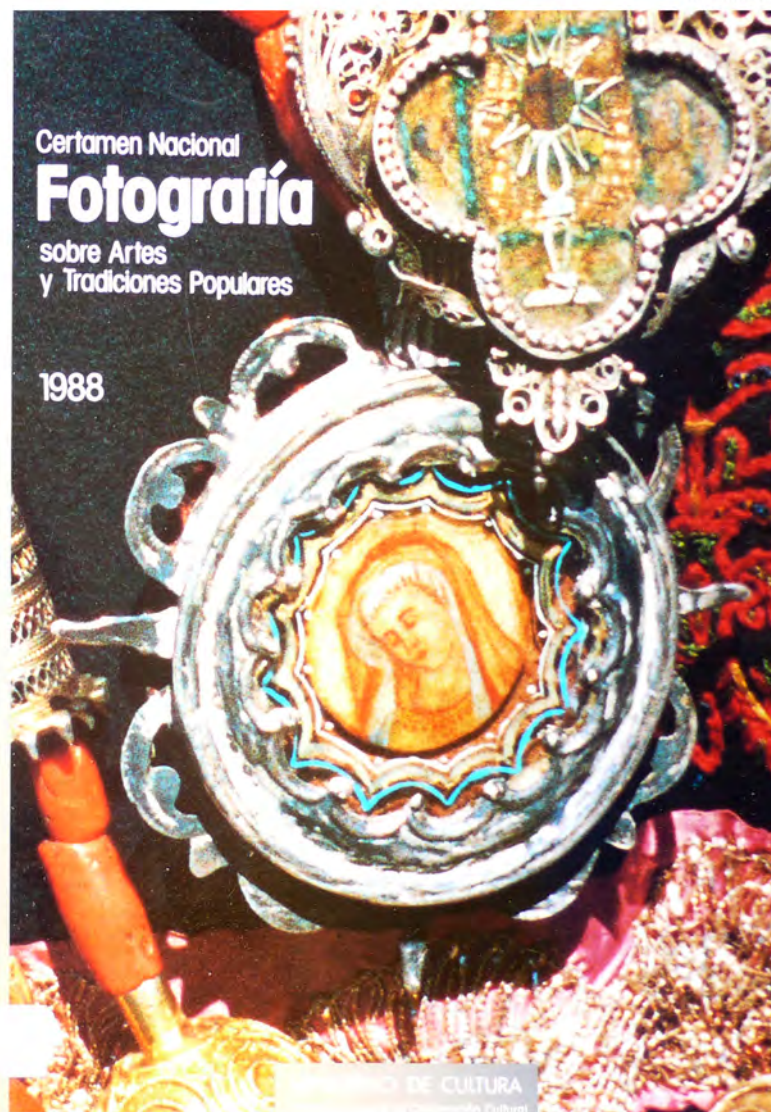


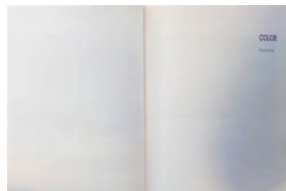
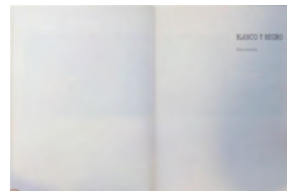
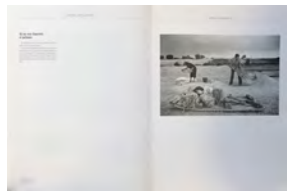
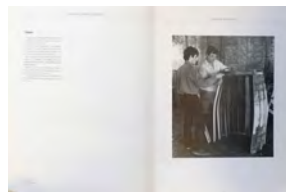
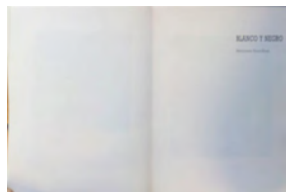
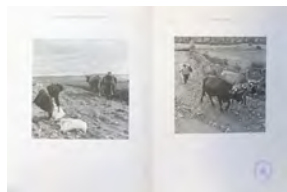
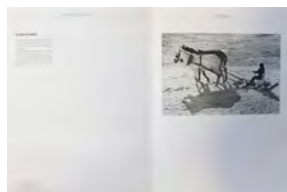


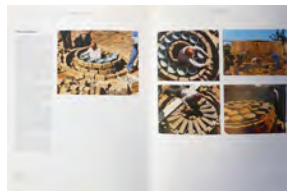
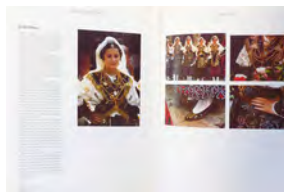
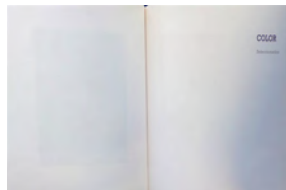
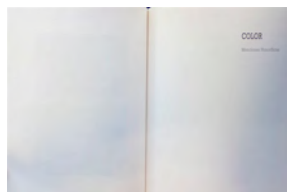




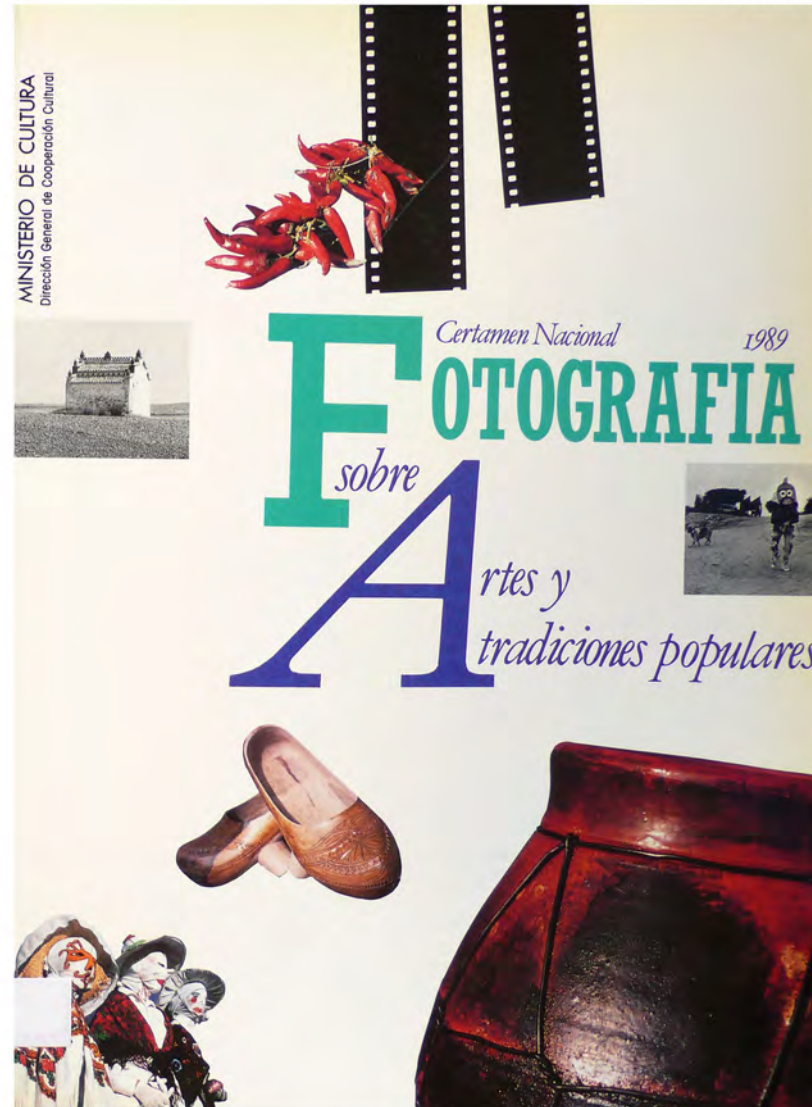
CERTAMEN NACIONAL DE FOTOGRAFÍA SOBRE ARTES Y
TRADICIONES POPULARES
Fecha: 1988

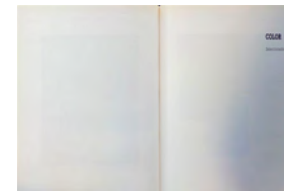
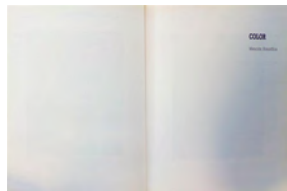
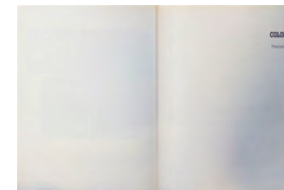
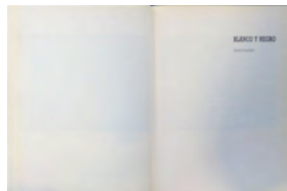
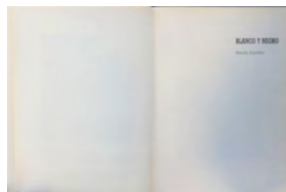






CERTAMEN NACIONAL DE FOTOGRAFÍA SOBRE ARTES Y
TRADICIONES POPULARES
Fecha: 1989

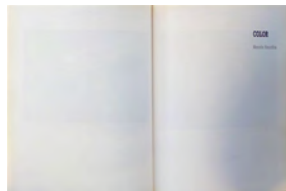
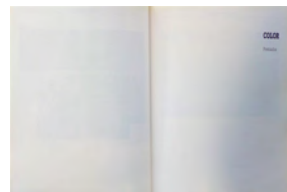
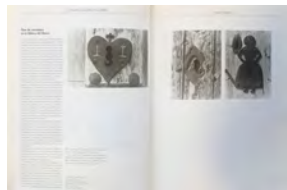
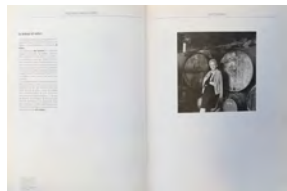
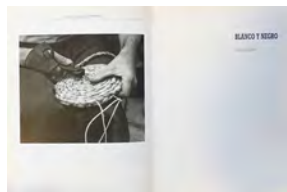
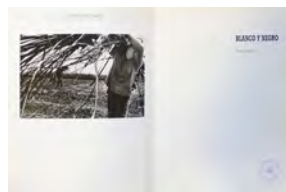


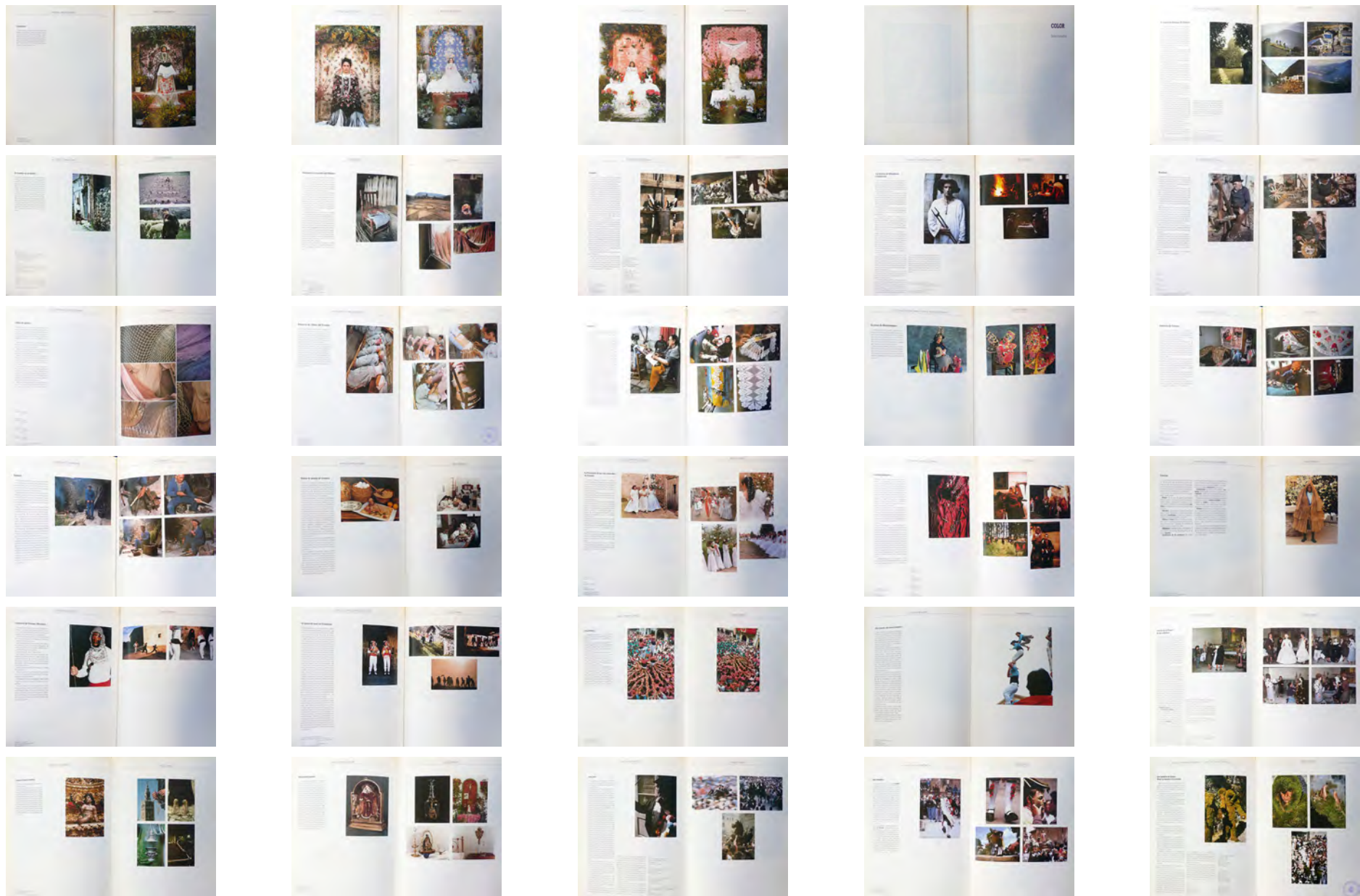


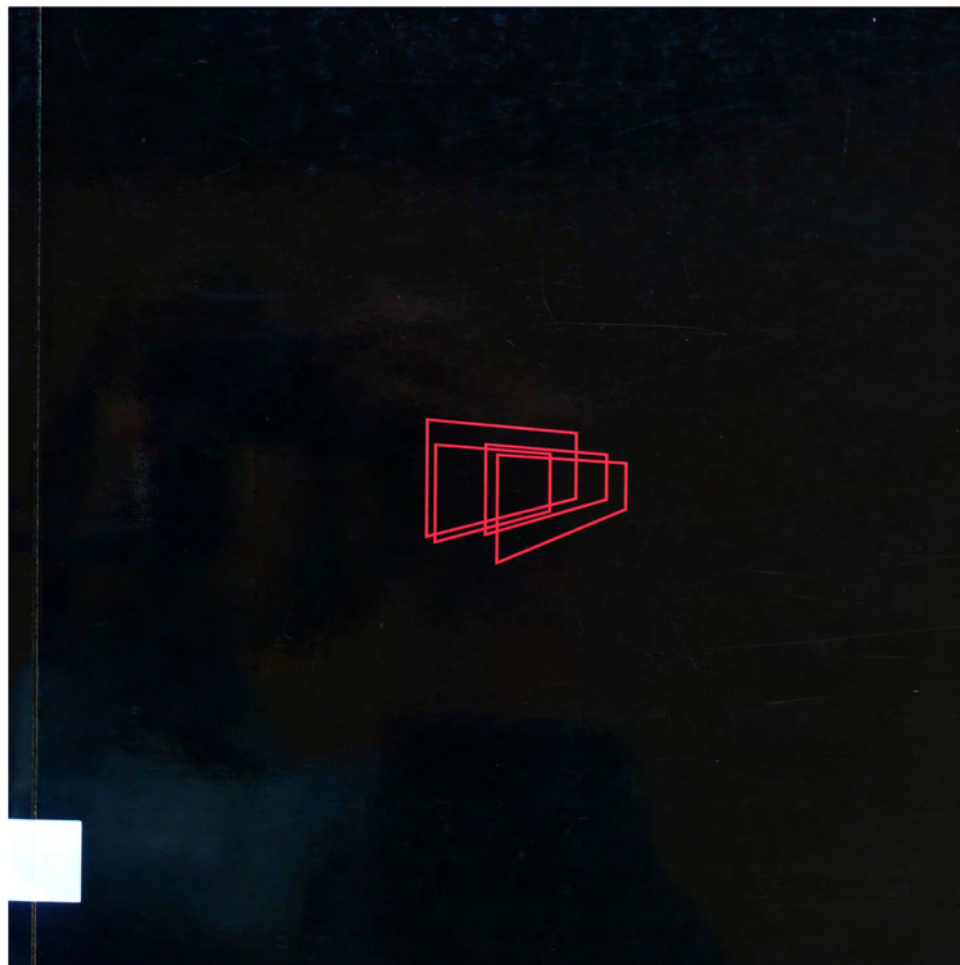


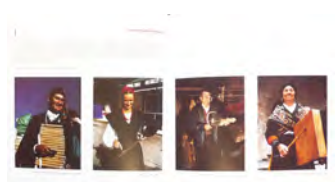
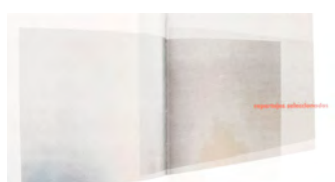
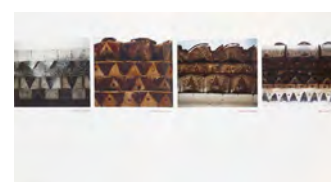
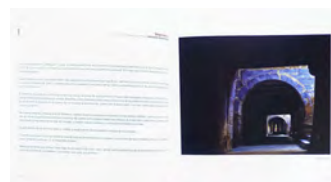
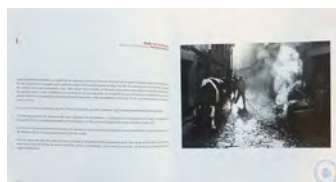
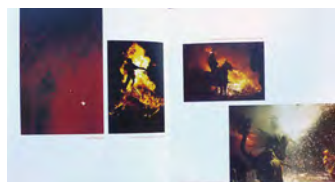
CERTAMEN NACIONAL DE FOTOGRAFÍA SOBRE ARTES Y
TRADICIONES POPULARES
Fecha: 1990





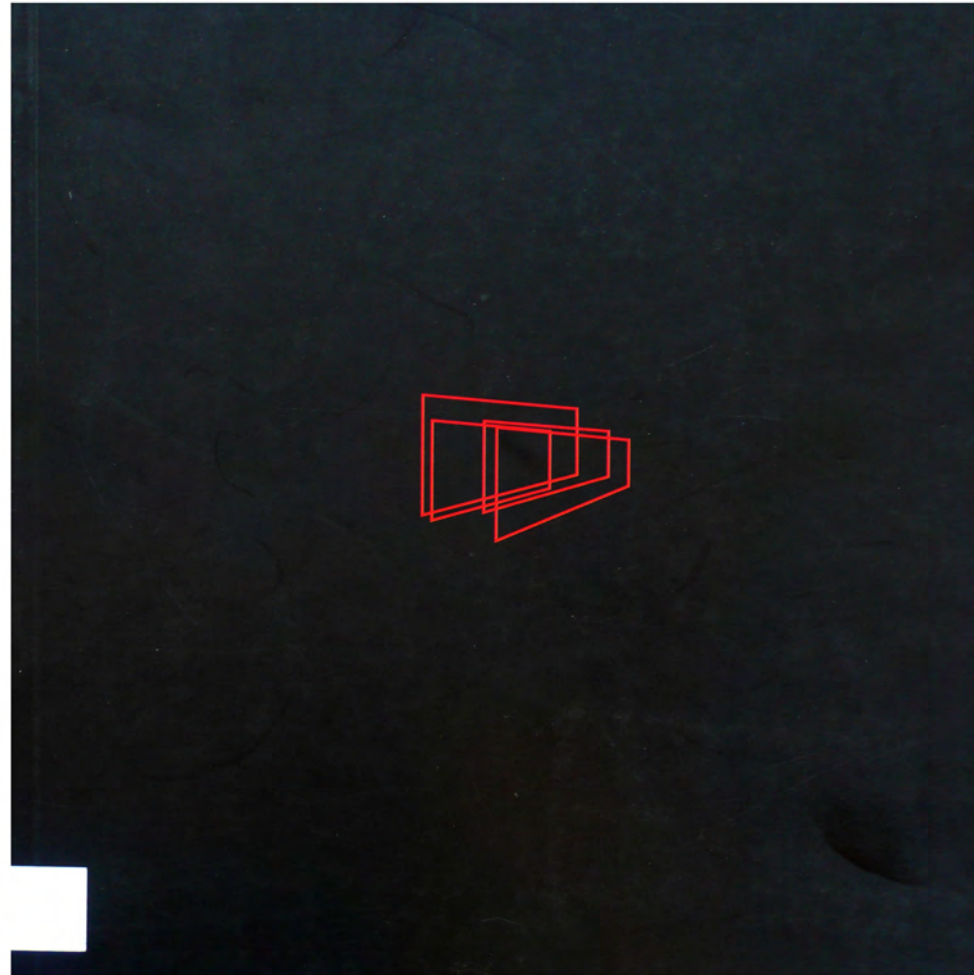


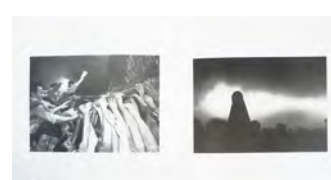
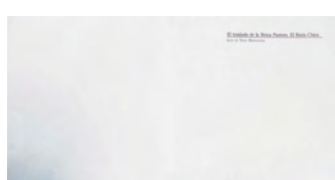
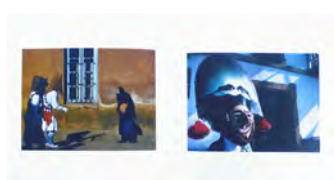
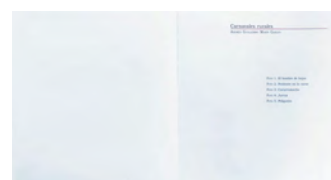
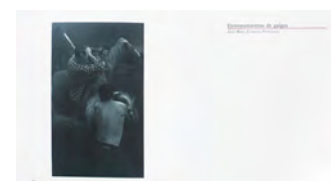
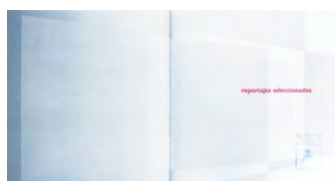
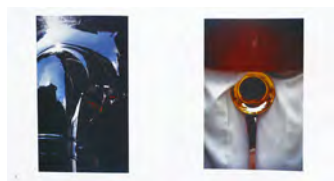


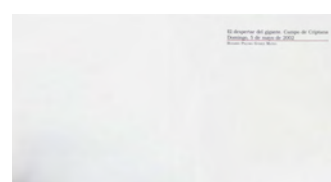
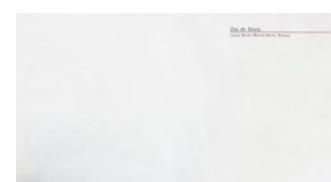
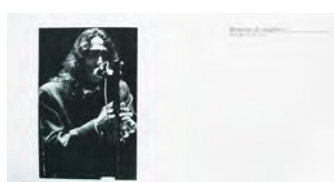
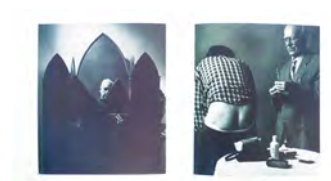
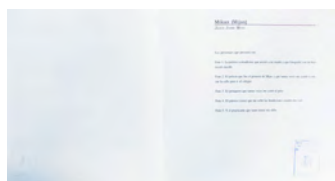
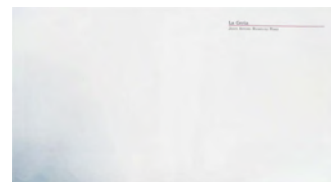




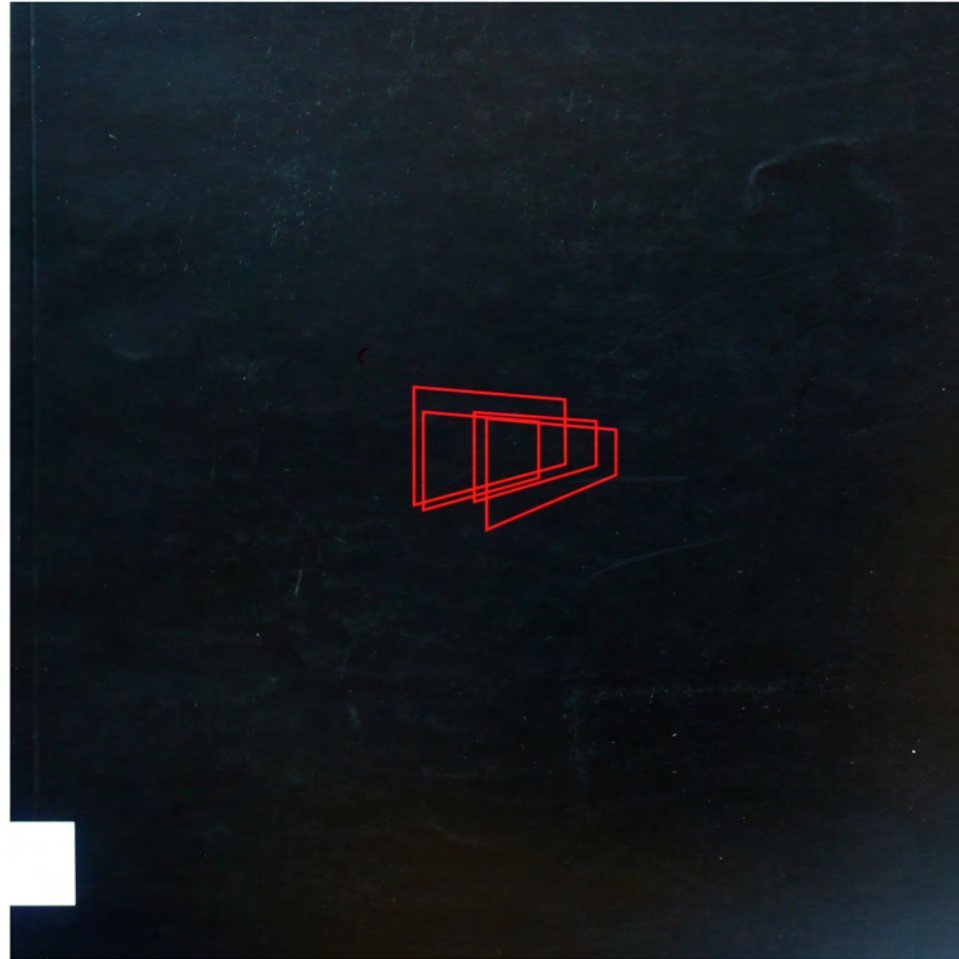
CERTAMEN DE FOTOGRAFÍA SOBRE CULTURA POPULAR
Fecha: 2002

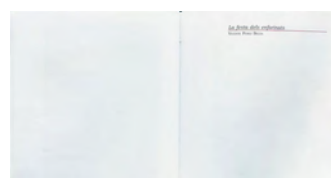
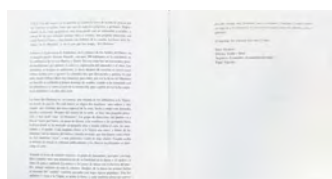
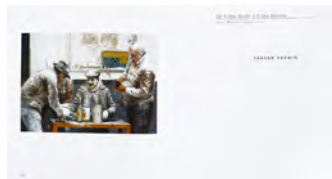


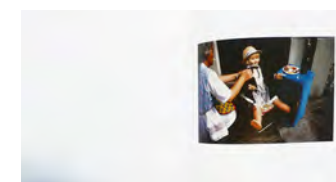
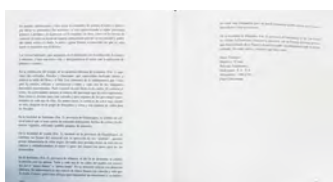
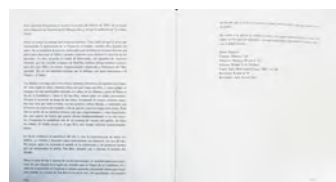
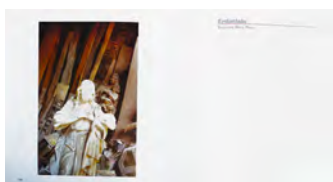
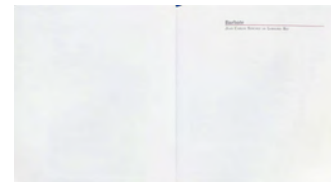
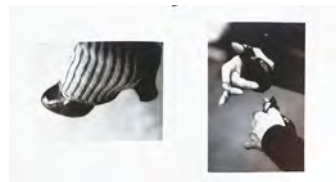
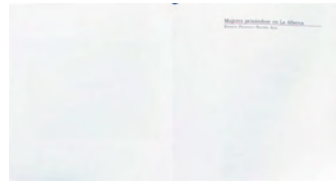








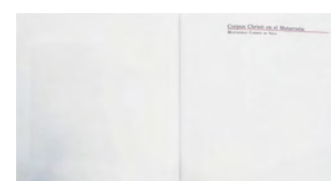
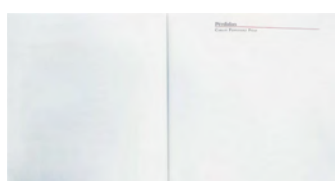
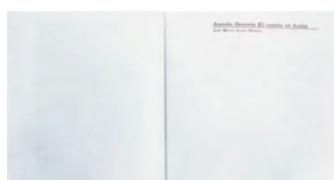
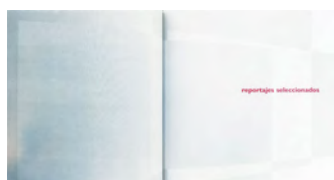
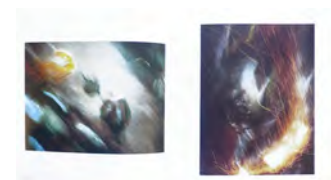
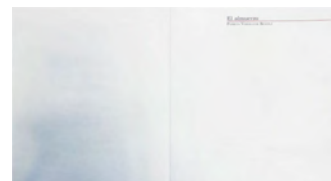
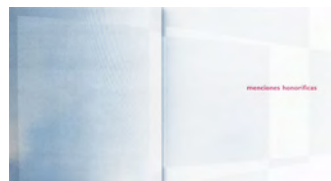
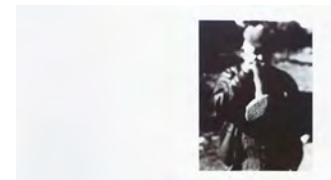
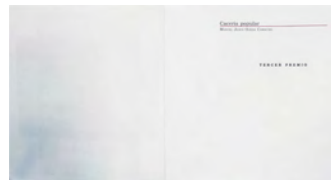
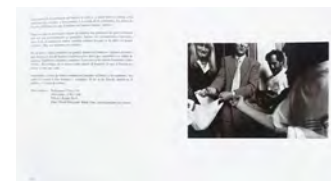
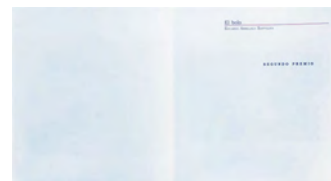


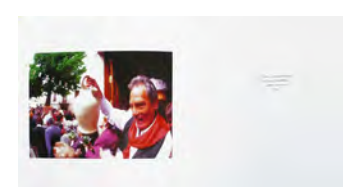
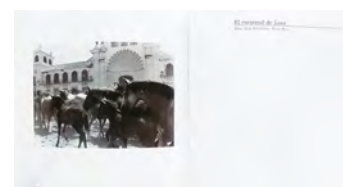
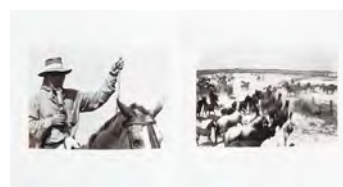




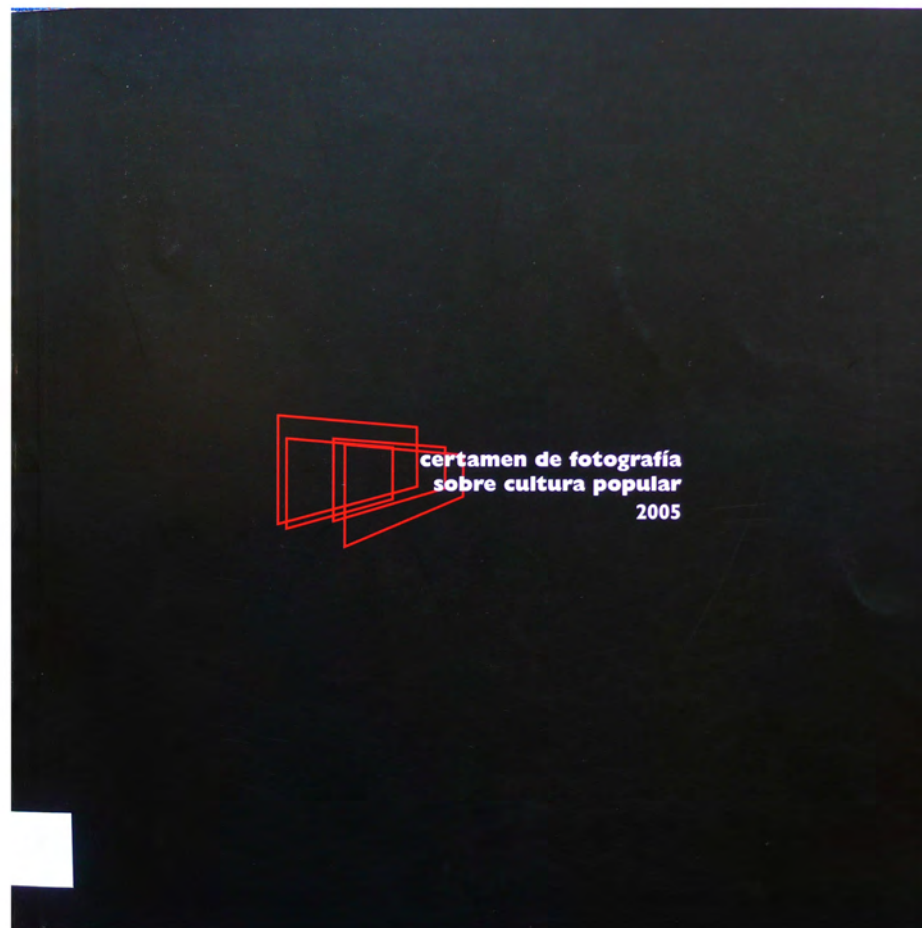
CERTAMEN DE FOTOGRAFÍA SOBRE CULTURA POPULAR
Fecha: 2004

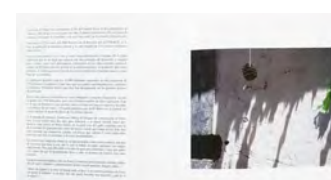
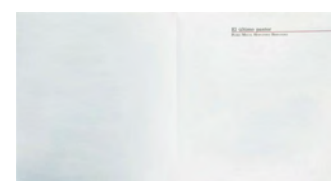
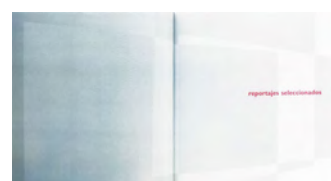
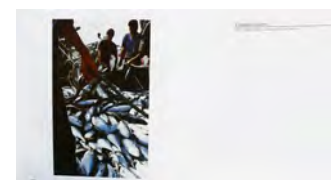
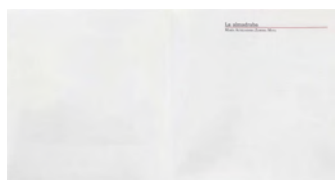
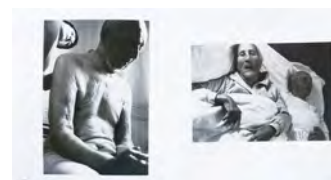
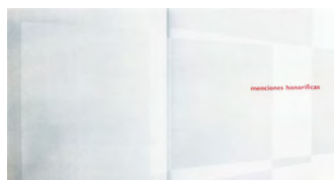
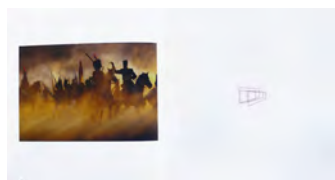
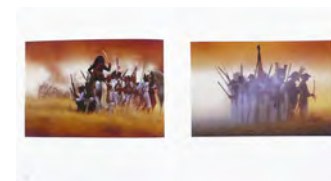
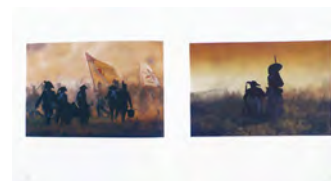
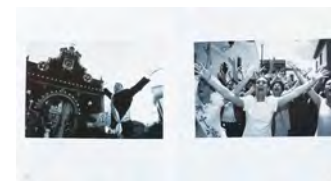
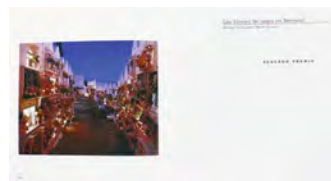
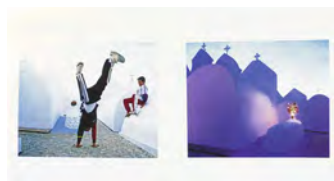


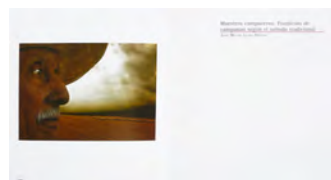
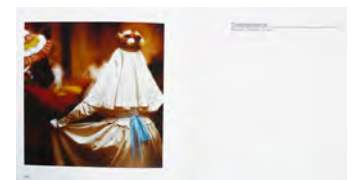
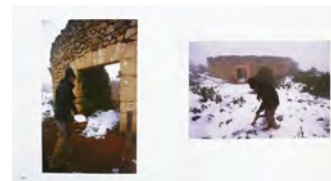
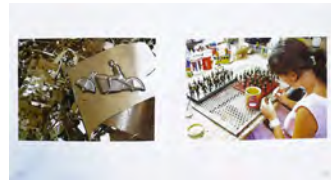
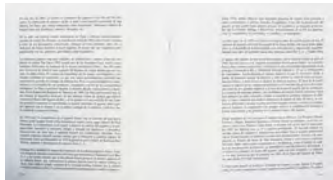
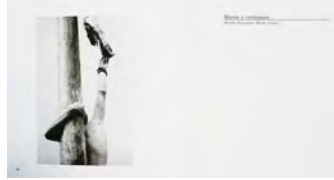
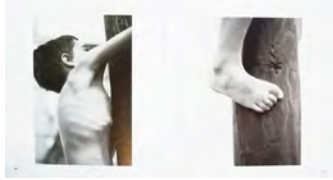


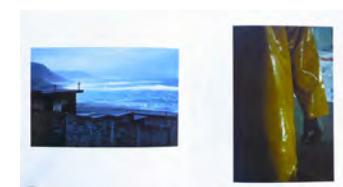
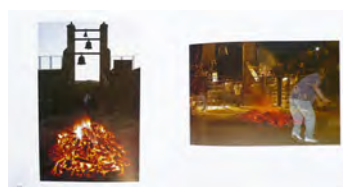
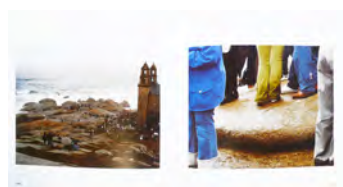
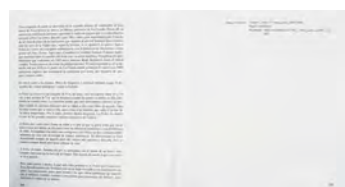
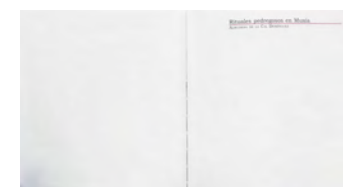
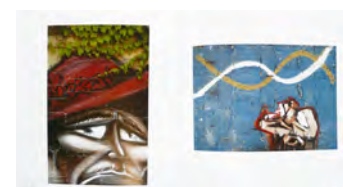
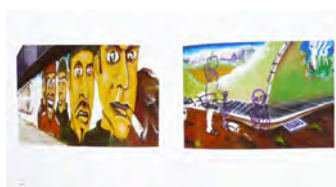
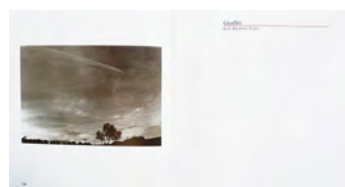
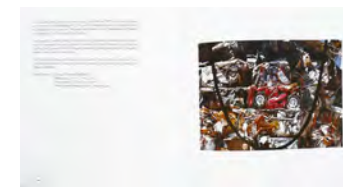


CERTAMEN DE FOTOGRAFÍA SOBRE CULTURA POPULAR
Fecha: 2005

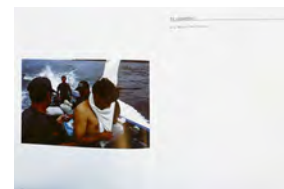
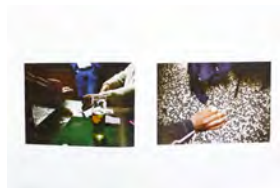
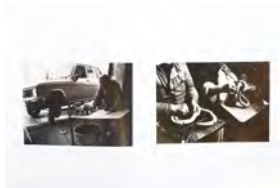
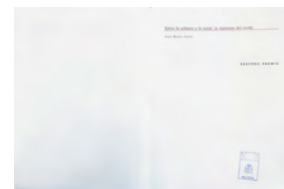


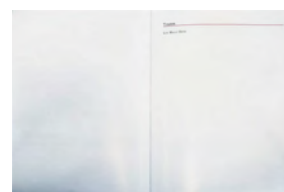
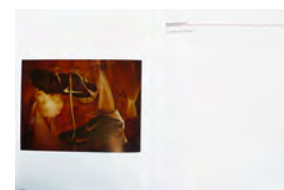
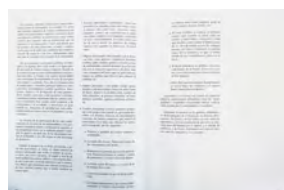
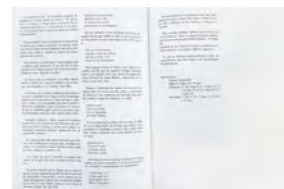
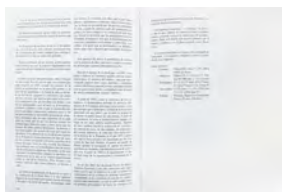
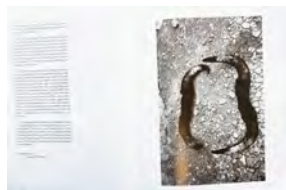
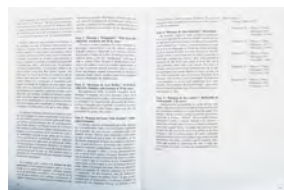


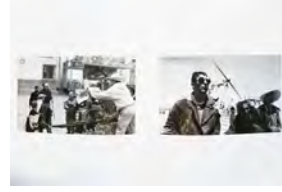
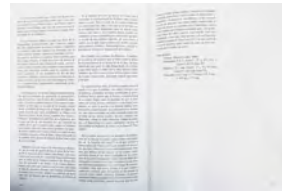
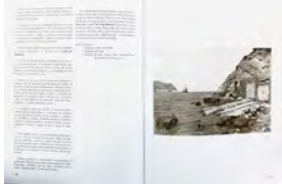


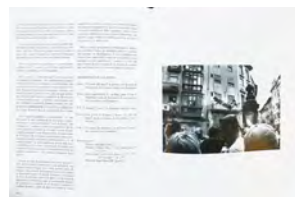














ANEXO II



Cuadros informativos sobre el patrimonio cultural inmaterial de España en diferentes soportes

(virtuales y en papel): recursos
iconográficos, contenidos, agentes
emisores, y receptores, usos y canales
de participación e interacción

Publicaciones periódicas de
antropología y etnografía (impresas y
digitales)


EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE ESPAÑA EN LAS REVISTAS DE ANTROPOLOGÍA (1940-2010)

SOPORTES REVISTAS IMPRESAS-DIGITALES	ÁMBITO TERRITORIAL	EMISOR AGENTES PRODUCTORES	DESCRIPCIÓN DE CONTENIDOS	RECURSOS ICONOGRÁFICOS	USOS AGENTES RECEPTORES	CANALES DE PARTICIPACIÓN E INTERACCIÓN
REVISTA DE DIALECTOLOGÍA Y TRADICIONES POPULARES (RDTP)   http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp	NACIONAL ESPAÑA	CIENTÍFICO INSTITUCIONAL CSIC-CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS	-LA PUBLICACIÓN IMPRESA PERIÓDICA (SEMESTRAL) IMPRESA MÁS ANTIGUA DE ESPAÑA DEDICADA A LA ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL -FUNDADA EN 1944 - ESTUDIOS SOBRE MENTALIDADES, RELIGIÓN, FAMILIA, RELACIONES Y REPRESENTACIONES SOCIALES, CULTURA MATERIAL, LITERATURA ORAL, LÉXICO DIALECTAL Y OTROS ASPECTOS DE LA INVESTIGACIÓN ANTROPOLÓGICA CULTURAL -DESDE 2006 ADEMÁS DE LA EDICIÓN IMPRESA PUBLICA EL CONTENIDO EN LA WEB	-DESDE 1944 HASTA 1967 INCLUYE IMÁGENES EN SUS VOLÚMENES: FOTOGRAFÍAS Y DIBUJOS -A PARTIR DE 1967 DEJA DE PUBLICAR IMÁGENES	- CIENTÍFICO, INVESTIGACIÓN, ACADÉMICO -COMUNIDAD ACADÉMICA Y CIENTÍFICA ESPECIALIZADA EN EL CAMPO DE LA ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL	-PUBLICACIÓN RESTRINGIDA A LA COMUNIDAD ACADÉMICA Y A LOS INVESTIGADORES DEL CAMPO DE LA ANTROPOLOGÍA SIGUIENDO LA LÍNEA EDITORIAL -ADMITE SUSCRIPCIÓN A LA EDICIÓN IMPRESA CON DERECHO A LOS CONTENIDOS DIGITALES

<p>NARRIA</p> 	<p>NACIONAL ESPAÑA</p>	<p>ACADÉMICO, CIENTÍFICO, INSTITUCIONAL MUSEO DE ARTES Y TRADICIONES POPULARES- UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID</p>	<p>-PUBLICACIÓN PERIÓDICA IMPRESA DEDICADA AL ESTUDIO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES ESPAÑOLAS</p> <p>-DESDE 1975 HASTA 2006</p>	<p>-INCLUYE IMÁGENES ILUSTRATIVAS EN TODOS LOS NÚMEROS</p>	<p>-ACADÉMICO, CIENTÍFICO, INVESTIGACIÓN</p> <p>-COMUNIDAD ACADÉMICA Y CIENTÍFICA ESPECIALIZADA EN EL CAMPO DE LA ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL</p>	<p>-PUBLICACIÓN RESTRINGIDA A LA COMUNIDAD ACADÉMICA Y A LOS INVESTIGADORES DEL CAMPO DE LA ANTROPOLOGÍA SIGUIENDO LA LÍNEA EDITORIAL</p>
<p>ETNOGRAFÍA ESPAÑOLA</p> 	<p>NACIONAL ESPAÑA</p>	<p>INSTITUCIONAL MINISTERIO DE CULTURA</p>	<p>-PUBLICACIÓN PERIÓDICA IMPRESA SOBRE ETNOGRAFÍA DE ESPAÑA</p> <p>-DESDE 1980 HASTA 1993</p>	<p>-INCLUYE FOTOGRAFÍAS Y DIBUJOS EN TODOS LOS NÚMEROS</p>	<p>- CIENTÍFICO, INVESTIGACIÓN, ACADÉMICO</p> <p>-COMUNIDAD ACADÉMICA Y CIENTÍFICA ESPECIALIZADA EN EL CAMPO DE LA ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL</p>	<p>-PUBLICACIÓN RESTRINGIDA A LA COMUNIDAD ACADÉMICA Y A LOS INVESTIGADORES DEL CAMPO DE LA ANTROPOLOGÍA SIGUIENDO LA LÍNEA EDITORIAL</p>

FUNDAMENTOS DE ANTROPOLOGÍA 	NACIONAL ESPAÑA	INSTITUCIONAL CENTRO DE INVESTIGACIONES ETNOLÓGICAS ANGEL GANIVET	-PUBLICACIÓN PERIÓDICA DESDE 1992 HASTA 2001	- INCLUYE IMÁGENES, FOTOGRAFÍAS, DIBUJOS, REPRODUCCIONES DE GRABADOS, ETC. - DEDICA, EN TODOS SUS NÚMEROS, UNA SECCIÓN ESPECÍFICA A LOS ENSAYOS VISUALES FOTOGRÁFICOS	-ACADÉMICO, CIENTÍFICO, INVESTIGACIÓN -COMUNIDAD ACADÉMICA Y CIENTÍFICA ESPECIALIZADA EN EL CAMPO DE LA ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL	-PUBLICACIÓN RESTRINGIDA A LA COMUNIDAD ACADÉMICA Y A LOS INVESTIGADORES DEL CAMPO DE LA ANTROPOLOGÍA SIGUIENDO LA LÍNEA EDITORIAL
IMAGO CRÍTICA  (LINK EDIT. ANTHROPOS INFORMACIÓN SOBRE LA PRESENTACIÓN DE LA REVISTA) http://www.anthropos-editorial.com/ver_noticias.asp?idnoticia=168	NACIONAL ESPAÑA	EDITORIAL ESPECIALIZADA ANTHROPOS	-PUBLICACIÓN PERIÓDICA DESDE 2009 (NACE ANUAL CON INTENCIÓN DE PUBLICARSE SEMESTRALMENTE) -RETOMA LA LÍNEA DE LA DESAPARECIDA FUNDAMENTOS DE ANTROPOLOGÍA	- INCLUYE UNA SECCIÓN LLAMADA "VISIONAR" QUE PRESTA ESPECIAL ATENCIÓN A LA FOTOGRAFÍA -INCLUYE UNA SECCIÓN LLAMADA "MEDIACIONES Y ARTE"	-ACADÉMICO, CIENTÍFICO, INVESTIGACIÓN -COMUNIDAD ACADÉMICA Y CIENTÍFICA ESPECIALIZADA EN EL CAMPO DE LA ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL	-PUBLICACIÓN RESTRINGIDA A LA COMUNIDAD ACADÉMICA Y A LOS INVESTIGADORES DEL CAMPO DE LA ANTROPOLOGÍA SIGUIENDO LA LÍNEA EDITORIAL

<p>REVISTA DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL</p>  <p>http://revistas.ucm.es/portal/modulos.php?name=Revistas2&id=Raso</p>	<p>NACIONAL ESPAÑA</p>	<p>ACADÉMICA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID</p>	<p>-PUBLICACIÓN PERIÓDICA IMPRESA SOBRE TEMAS DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL DE CUALQUIER PARTE DEL MUNDO EN UN SENTIDO AMPLIO</p> <p>- CONSTA DE DOS SECCIONES: ARTÍCULOS Y RESEÑAS</p> <p>-SE PUBLICA 1991 HASTA LA FECHA</p> <p>-EN LA WEB ESTÁN DISPONIBLES TODOS LOS NÚMEROS EN VERSIÓN DIGITAL</p>	<p>-NO PUBLICA IMÁGENES</p>	<p>-ACADÉMICO, CIENTÍFICO, INVESTIGACIÓN</p> <p>-COMUNIDAD ACADÉMICA Y CIENTÍFICA ESPECIALIZADA EN EL CAMPO DE LA ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL</p>	<p>-PUBLICACIÓN RESTRINGIDA A LA COMUNIDAD ACADÉMICA Y A LOS INVESTIGADORES DEL CAMPO DE LA ANTROPOLOGÍA SIGUIENDO LA LÍNEA EDITORIAL</p>
<p>HISTORIA, ANTROPOLOGÍA Y FUENTES ORALES (HAFO)</p>  <p>http://www.hayfo.com/</p>	<p>NACIONAL ESPAÑA</p>	<p>ACADÉMICA UNIVERSIDAD DE BARCELONA</p>	<p>-REVISTA IMPRESA ESPECIALIZADA EN HISTORIA ORAL, MEDIO ABIERTO Y CRÍTICO A LAS APROXIMACIONES DE LAS DISTINTAS DISCIPLINAS Y A LA DIVERSIDAD DE MÉTODOS DE ANÁLISIS SOCIAL</p> <p>-DESDE 1996 HASTA LA FECHA</p> <p>-A PARTIR DE 200 SE PUBLICA PARALELAMENTE LA VERSIÓN ELECTRÓNICA</p>	<p>-NO PUBLICA IMÁGENES</p>	<p>-ACADÉMICO, CIENTÍFICO, INVESTIGACIÓN</p> <p>-COMUNIDAD ACADÉMICA Y CIENTÍFICA ESPECIALIZADA EN EL CAMPO DE LA ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL</p>	<p>-PUBLICACIÓN RESTRINGIDA A LA COMUNIDAD ACADÉMICA Y A LOS INVESTIGADORES DEL CAMPO DE LA ANTROPOLOGÍA Y CAMPOS ANEXOS SIGUIENDO LA LÍNEA EDITORIAL</p>

<p>GAZETA DE ANTROPOLOGÍA</p>  <p>http://www.ugr.es/~pwlac/</p>	<p>NACIONAL ESPAÑA</p>	<p>ACADÉMICA UNIVERSIDAD DE GRANADA</p>	<p>-REVISTA DIGITAL SOBRE ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL</p> <p>-SE PUBLICA DESDE 1982 HASTA 1998 EN VERSIÓN IMPRESA</p> <p>-A PARTIR DE 1999 SE PUBLICA EN RED Y EN CD-ROM</p> <p>-TODOS LOS NÚMEROS ESTÁN DISPONIBLES EN RED</p>	<p>-NO PUBLICA IMÁGENES</p>	<p>-ACADÉMICO, CIENTÍFICO, INVESTIGACIÓN</p> <p>-COMUNIDAD ACADÉMICA Y CIENTÍFICA ESPECIALIZADA EN EL CAMPO DE LA ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL</p>	<p>-PUBLICACIÓN RESTRINGIDA A LA COMUNIDAD ACADÉMICA Y A LOS INVESTIGADORES DEL CAMPO DE LA ANTROPOLOGÍA SIGUIENDO LA LÍNEA EDITORIAL</p>
<p>REVISTA DE ANTROPOLOGÍA EXPERIMENTAL (RAE)</p>  <p>http://www.ujaen.es/huesped/rae/</p>	<p>NACIONAL ESPAÑA</p>	<p>ACADÉMICA UNIVERSIDAD DE JAÉN</p>	<p>-REVISTA DIGITAL SOBRE ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL</p> <p>-SE PUBLICA DESDE 2001 HASTA LA FECHA EN LA RED</p>	<p>-NO PUBLICA IMÁGENES</p>	<p>-ACADÉMICO, CIENTÍFICO, INVESTIGACIÓN</p> <p>-COMUNIDAD ACADÉMICA Y CIENTÍFICA ESPECIALIZADA EN EL CAMPO DE LA ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL</p>	<p>-PUBLICACIÓN RESTRINGIDA A LA COMUNIDAD ACADÉMICA Y A LOS INVESTIGADORES DEL CAMPO DE LA ANTROPOLOGÍA SIGUIENDO LA LÍNEA EDITORIAL</p>

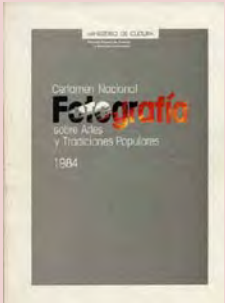
ANEXO II

Cuadros informativos sobre el patrimonio cultural inmaterial de España en diferentes soportes

(virtuales y en papel): recursos
iconográficos, contenidos, agentes
emisores, y receptores, usos y canales
de participación e interacción

Catálogos del Certamen de Fotografía
sobre Cultura Popular

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE ESPAÑA EN EL CERTAMEN DE FOTOGRAFÍA SOBRE CULTURA POPULAR (1983-90/2001-10)

SOPORTES CATÁLOGOS DEL CERTAMEN DE FOTOGRAFÍA SOBRE CULTURA POPULAR	ÁMBITO TERRITORIAL	EMISOR AGENTES PRODUCTORES	DESCRIPCIÓN DE CONTENIDOS	RECURSOS ICONOGRÁFICOS	USOS AGENTES RECEPTORES	CANALES DE PARTICIPACIÓN E INTERACCIÓN
CATÁLOGOS DEL CERTAMEN NACIONAL DE FOTOGRAFÍA SOBRE ARTES Y TRADICIONES POPULARES  http://www.mcu.es/museos/CE/Premios/CertFotogCulturaPopularPresentacion.html	NACIONAL ESPAÑA	INSTITUCIONAL MINISTERIO DE CULTURA	<p>-EL CATÁLOGO ES UNA PUBLICACIÓN IMPRESA ANUAL DE LOS TRABAJOS PREMIADOS Y DE LAS MENCIONES DEL “CERTAMEN DE FOTOGRAFÍA SOBRE CULTURA POPULAR”</p> <p>-EL CERTAMEN TIENE ÁMBITO ESTATAL Y SE CONVOCA CON CARÁCTER ANUAL</p> <p>-LOS TRABAJOS FOTOGRÁFICOS TRATAN SOBRE CUALQUIER MANIFESTACIÓN DE LAS ARTES Y TRADICIONES POPULARES DENTRO DEL ESTADO ESPAÑOL</p> <p>-PERÍODOS: 1983-1990 “CERTAMEN SOBRE ARTES Y TRADICIONES POPULARES” 2001-2009 “CERTAMEN DE FOTOGRAFÍA SOBRE CULTURA POPULAR</p>	<p>- EL CERTAMEN BASA SU FILOSOFÍA EN EL VALOR DE LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN Y EXPRESIÓN ARTÍSTICA Y COMO FUENTE DE DOCUMENTACIÓN, SIENDO UNA DE LAS MÁS UTILIZADAS, TANTO EN EL ESTUDIO E INVESTIGACIÓN COMO EN LA PROMOCIÓN Y DIFUSIÓN DE LAS ARTES Y TRADICIONES POPULARES</p> <p>-LOS CATÁLOGOS PUBLICAN LAS SERIES FOTOGRÁFICAS PREMIADAS CON UN BREVE TEXTO INTRODUCTORIO</p> <p>-DESDE EL CERTAMEN DE 2001 LAS FOTOGRAFÍAS PREMIADAS SE PUBLICAN EN LA WEB DEL MINISTERIO</p>	<p>-DIVULGATIVO, PROMOCIÓN CULTURAL</p> <p>-PÚBLICO INTERESADO, PÚBLICO ENTENDIDO Y EXPERTO</p>	<p>-EL CERTAMEN EN SI ES UN FORO DE PARTICIPACIÓN AL QUE SE PUEDE PRESENTAR CUALQUIER PERSONA CON UN TRABAJO QUE SE AJUSTE A LAS BASES</p> <p>- EL JURADO ESTÁ FORMADO POR AGENTES DE LA CULTURA, ANTROPÓLOGOS Y FOTÓGRAFOS ESPECIALIZADOS EN FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL</p>

ANEXO II

Cuadros informativos sobre el patrimonio cultural inmaterial de España en diferentes soportes

(virtuales y en papel): recursos
iconográficos, contenidos, agentes
emisores, y receptores, usos y canales
de participación e interacción

Portales y páginas web con imágenes
del PCI internacionales, nacionales y por
autonomías

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE ESPAÑA EN INTERNET (ámbitos internacional y nacional)

SOPORTES VIRTUALES EN RED WEBS/BLOGS	ÁMBITO TERRITORIAL	EMISOR AGENTES PRODUCTORES	DESCRIPCIÓN DE CONTENIDOS	RECURSOS ICONOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES	USOS AGENTES RECEPTORES	CANALES DE PARTICIPACIÓN E INTERACCIÓN
http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=ES&topic=mp&cp=ES http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=ES&pg=00084 http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00084#panel_top http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00084#panel_top	INTERNACIONAL	INSTITUCIONAL UNESCO	- INFORMACIÓN SOBRE EL PCI ESPAÑA - EXPOSICIÓN DE FOTOS “NUESTRO PCI: UN TESORO VIVO POR DESCUBRIR” - PCI ESPAÑA-EL MISTERIO DE ELCHE - PCI ESPAÑA- LA PATUM DE BERGA	- VISITA VIRTUAL EXPOSICIÓN - GALERÍA DE FOTOS - INFORMACIÓN SOBRE RECORRIDO FÍSICO DE LOS PANELES DE EXPOSICIÓN - PANEL VIRTUAL : FOTOGRAFÍA CON TEXTO DESCRIPTIVO - PANEL VIRTUAL: FOTOGRAFÍA CON TEXTO DESCRIPTIVO	- DIDÁCTICO, INFORMATIVO, NORMATIVO - AGENTES DE LA CULTURA, PÚBLICO INTERESADO Y EXPERTO - DIDÁCTICO, DIVULGATIVO - PÚBLICO INTERESADO	- BUSCADORES POR ÁREAS GEOGRÁFICAS Y PAÍSES - CONSULTA Y DESCARGA DE DOCUMENTACIÓN
http://www.ibocc.org/patrimonio.php	INTERNACIONAL	INSTITUCIONAL IBOCC- BUREAU INTERNACIONAL DE CAPITALES CULTURALES	- CANDIDATURAS ESPAÑOLAS PARA LA ELECCIÓN DE LOS 10 TESOROS DEL PCI		- INFORMATIVO - AGENTES DE LA CULTURA PÚBLICO INTERESADO Y EXPERTO	- HASTA EL 31-5-2009 CONVOCA-TORIA DE PRO-PUESTAS A TRAVÉS DE LA WEB - VOTACIONES POPULARES

http://www.mcu.es/patrimonio/MC/IPHE/Documentacion/Fototeca/Directorio.html http://www.mcu.es/patrimonio/MC/IPHE/Documentacion/Fototeca/FototecaDigital/Presentacion.html	NACIONAL	INSTITUCIONAL- INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA-MINISTERIO DE CULTURA	-FOTOTECA -PRESENTACIÓN DE LA FOTOTECA DIGITAL (EN CONFECCIÓN)	-INFORMACIÓN SOBRE ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS PATRIMONIO HISTÓRICO (NO ETNOGRÁFICO) -FOTOGRAFÍAS DIGITALIZADAS SOBRE PATRIMONIO HISTÓRICO	- INVESTIGACIÓN -INVESTIGADORES Y EXPERTOS -INVESTIGACIÓN -INVESTIGADORES Y PÚBLICO INTERESADO	-CUANDO ESTÉ EN MARCHA: ACCESO Y DESCARGA DE IMÁGENES
http://www.fundacion.telefonica.com/arsvirtual/que_es/index.htm	NACIONAL	FUNDACIÓN TELEFÓNICA	-PROYECTO ARSVIRTUAL	VISITAS VIRTUALES 3D A ENCLAVES PATRIMONIO HISTÓRICO (NO CONTEMPLA EL INMATERIAL NI ETNOGRÁFICO)	-DIDÁCTICO, DIVULGATIVO -PÚBLICO INTERESADO	
http://www.rtve.es/mediateca/fotos/20090405/semana-pasion-todos-los-rincones-espana/27412.shtml http://www.rtve.es/mediateca/fotos/20090528/peregrinacion-hacia-rocio/30572.shtml http://www.rtve.es/mediateca/videos/20090315/todo-punto-para-inicio-las-fallas/448994.shtml http://www.rtve.es/mediateca/videos/20	NACIONAL	RADIO TELEVISIÓN ONLINE- RTVE.ES	-FOTOGALERÍAS -FOTOGALERÍAS -MEDIATECA-VÍDEOS	-SERIES DE FOTOS TEMÁTICAS EJ.: PROCESIONES SEMANA SANTA-FOTOGRAFÍAS DE LA AGENCIA EFE Y REUTERS -SERIES DE FOTOS TEMÁTICAS EJ.: PEREGRINACIÓN EL ROCÍO-FOTOS AGENCIA EFE Y REUTERS -TEMÁTICOS -EJ.: DISTINTOS VÍDEOS DE LAS FALLAS DE VALENCIA	-DIVULGATIVO, INFORMATIVO , MEDIÁTICO -TODOS LOS PÚBLICOS	-BUSCADORES TEMÁTICOS -BUSCADORES TEMÁTICOS

080317/ofrenda-floral-virgen-los-desamparados-las-fallas/5013.shtml http://www.rtve.es/mediateca/videos/20080320/nit-crema-cierra-las-fallas/7172.shtml http://www.rtve.es/noticias/20090320/ritual-del-fuego-pone-fin-las-fallas-2009-con-crema-772-monumentos/250066.shtml						
http://www.canalpatrimonio.com/es/contenido/?iddoc=50190 www.canalpatrimonio.com/es/contenido/?idsec=11 http://www.canalpatrimonio.com/es/contenido/?idsec=77	NACIONAL	TV ONLINE CANAL PATRIMONIO FUNDACIÓN SANTA MARÍA DEL REAL	-TELEVISIÓN ONLINE DEDICADA A PATRIMONIO (CANALES DE VÍDEO Y NOTICIAS) -PATRIMONIO SOCIAL -ETNOGRAFÍA OFICIOS PERDIDOS	-VÍDEOS ETNOGRÁFICOS DE DIFERENTES TEMÁTICAS -VÍDEOS ESPECÍFICOS SOBRE ARTESANÍA Y OFICIOS TRADICIONALES	-DIDÁCTIVO, DIVULGATIVO Y EXPERTO -PÚBLICO ENTENDIDO E INTERESADO	-VENTANA DE COMENTARIOS SOBRE CADA UNO DE LOS VÍDEOS -ENVÍO VÍDEOS AL CANAL PARA PUBLICAR PREVIA DECISIÓN EDITORIAL -VENTANA GENERAL DE CONTACTO PARA CONSULTAS Y OPINIONES
http://www.spain-online.info/?sc=1	NACIONAL	TV ONLINE ESPAÑA ONLINE TELEVISIÓN	-FIESTAS DE ESPAÑA	-RETRANSMISIÓN DE FIESTAS EN DIRECTO -RESUMEN TEXTO Y VÍDEOS GRABADOS	-DIVULGATIVO, TURÍSTICO	-BUSCADOR POR NOMBRE DE FIESTA Y MAPA INTERACTIVO -SUSCRIPCIONES

http://www.rtve.es/television/20090224/nace-culturales-primer-canal-dedicado-exclusiva-difundir-impulsar-cultura-espanola/236508.shtml	NACIONAL	TV ONLINE CULTURAL.ES	-EL CANAL SE CONSOLIDARÁ EN 2010	UNO DE LOS TEMAS PRINCIPALES DEL NUEVO CANAL SERÁ EL PATRIMONIO CULTURAL	-DIVULGATIVO, DIDÁCTICO, MEDIÁTICO -PÚBLICO INTERESADO	
http://www.youtube.com/watch?v=06gG7rc0z24 http://www.youtube.com/watch?v=k1QV5Zdt5N8	INTERNACIONAL	SITIO WEB VÍDEOS YOUTUBE DE GOOGLE CONSTRUCCIÓN COLECTIVA	- PERMITE ALOJAR VIDEOS Y COMPARTIR VÍDEOS DIGITALES	-EJ.: BUSCADOR PATRIMONIO INMATERIAL ESPAÑA, VÍDEO DE LA CANDIDATURA DIETA MEDITERRÁNEA -EJ.: BUSCADOR PROCESIÓN BERCIANOS DE ALISTE	-DIVULGATIVO, COLECTIVO -TODOS LOS PÚBLICOS, PÚBLICO CON INTERESES CONCRETOS	-BÚSQUEDA, VISIONADO, PUBLICACIÓN Y POSIBILIDAD DE ESTABLECER ENLACES EN WEBS, BLOGS, ETC. -COMENTARIOS
http://images.google.es/images?gbv=2&hl=es&q=PROCESI%C3%93N+BERCIANOS+DE+ALISTE&sa=N&start=0&ndsp=18	INTERNACIONAL	BUSCADOR IMÁGENES GOOGLE	-IMÁGENES ONLINE (FOTOGRAFÍAS, DIBUJOS, MAPAS, ETC.)	-EJ.: BUSCADOR PROCESIÓN BERCIANOS DE ALISTE	-DIVULGATIVO, COLECTIVO -TODOS LOS PÚBLICOS, PÚBLICO CON INTERESES CONCRETOS	-BÚSQUEDA Y ACCESO AL CONTEXTO DE PUBLICACIÓN -DESCARGA DE IMÁGENES (EXCEPTO PROTEGIDAS)
http://images.google.es/imgres?imgurl=http://www.panoramio.com/photos/original/1571678.jpg&imgrefurl=http://www.panoramio.com/photo/1571678&usq=_0HKL1Nn9emLTt6hpgAysZvPb9Ag=&h=1536&w=2048&sz=773&hl=es&start=3&sig2=kG5NPYQY7aiVxYFuaDMHKA&um=1&tbnid=PcgKHq_QLds3M:&tbnh=113&tbnw=150&prev=/images%3Fq%3Dvalverde%2Bde%2Blos%2Barroyos%2Bdanzantes%26hl%3Des%26rlz%3D1W1GFR_E_es%26sa%3DDN%26um%3D1&ei=JIYmSqm8MJnU-QamqcHNDw	INTERNACIONAL	BUSCADOR GOOGLE HEART PANORAMIO CONSTRUCCIÓN COLECTIVA	-FOTOGRAFÍAS DE TODO EL MUNDO Y TEMAS DIVERSOS INSERTAS EN LOS PUNTOS GEOGRÁFICOS EN QUE FUERON TOMADAS	-ENTRE LAS FOTOGRAFÍA PUBLICADAS EN GOOGLE HEART SE INCLUYEN LAS RELATIVAS AL FOLKLORE DE LOS LUGARES -EJ.: FOTO DANZANTES DE VALVERDE DE LOS ARROYOS (GUADALAJARA) DEL LINK	-DIVULGATIVO, COLECTIVO -TODOS LOS PÚBLICOS Y PÚBLICO INTERESADO	-GOOGLE HEART RECIBE FOTOGRAFÍAS DE PARTICULARES CON EL PUNTO EXACTO EN QUE FUE TOMADA Y LAS PUBLICA EN PANORAMIO PREVIA SELECCIÓN -ADMITE COMENTARIOS ESCRITOS

http://www.clubrural.com/guia-fiestas.php	NACIONAL	COMERCIAL TURISMO RUTAL CLUBRURAL	-GUÍA DE FIESTAS DE ESPAÑA CON CALENDARIO DE LAS CERCANAS EN EL TIEMPO	-VENTANA INFORMATIVA DE CADA FIESTA CON FOTOGRAFÍA Y RESEÑA	-COMERCIAL , INFORMATIVO, DIVULGATIVO -TODOS LOS PÚBLICOS	-BUSCADOR DE FIESTAS
http://fiestas.edreams.es/ http://fiestas.edreams.es/fiestas-locales/los-caballos-del-vino-de-caravaca-de-la-cruz/ http://www.revistaiberica.com/fiestas/interes_turistico.htm	NACIONAL	COMERCIAL TURISMO EDREAMS	-CALENDARIO DE FIESTAS Y FESTIVALES DE ESPAÑA	-VENTANA DE CADA FIESTA CON FOTOGRAFÍA, VÍDEO (YUOTUBE) Y DESCRIPCIÓN	-COMERCIAL INFORMATIVO DIVULGATIVO -TODOS LOS PÚBLICOS	-BUSCADOR POR MESES
http://www.red2000.com/spain/1f-map.html	NACIONAL	COMERCIAL GENERAL- TURISMO TODO SOBRE ESPAÑA	-CULTURA Y COSTUMBRES ESPAÑA FIESTAS Y FOLKLORE		-COMERCIAL INFORMATIVO DIVULGATIVO -TODOS LOS PÚBLICOS	-MAPA BUSCADOR
http://www.fiestas.net/	NACIONAL	COMERCIAL TURISMO FIESTAS.NET	-PROGRAMAS DE FIESTAS LOCALES		-COMERCIAL INFORMATIVO DIVULGATIVO -TODOS LOS PÚBLICOS	-ENVÍO PROGRAMA DE FIESTAS BUSCADOR PROVINCIA Y MUNICIPIO
http://www.portalfiestas.com/	NACIONAL	COMERCIAL TURISMO PORTAL FIESTAS	-PROGRAMAS DE FIESTAS LOCALES		-COMERCIAL INFORMATIVO DIVULGATIVO TODOS LOS PÚBLICOS	-BUSCADOR POR PUEBLO VENTANA SUGERENCIAS FICHA DATOS SOBRE FIESTAS
http://www.spainforyou.es/Pages/eventos/AltaEvento.aspx	NACIONAL	COMERCIAL TURISMO SPAINFORYOU.ES TUS EVENTOS EN LA RED	-CALENDARIO DE EVENTOS Y FIESTAS DE ESPAÑA	-VENTANA DE CADA FIESTA CON FOTOGRAFÍA Y DESCRIPCIÓN	-COMERCIAL INFORMATIVO DIVULGATIVO TODOS LOS PÚBLICOS	-BUSCADOR Y POSIBILIDAD DE INTRODUCIR EVENTOS

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE ESPAÑA EN INTERNET (ámbitos autonómico, comarcal y municipal): ANDALUCÍA

SOPORTES VIRTUALES EN RED WEB/BLOGS	ÁMBITO TERRITORIAL	EMISOR AGENTES PRODUCTORES	DESCRIPCIÓN DE CONTENIDOS	RECURSOS ICONOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES	USOS AGENTES RECEPTORES	CANALES DE PARTICIPACIÓN E INTERACCIÓN
http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/nav/navegacion.jsp?entrada=/portal/Tematicas/InformacionPH/patrimonio_inmaterial/que_es/&seccion=	AUTONÓMICO ANDALUCÍA	INSTITUCIONAL IAPH INSTITUTO ANDALUZ DE PATRIMONIO HISTÓRICO CONSEJERÍA DE CULTURA, JUNTA DE ANDALUCÍA	-INFORMACIÓN SOBRE QUÉ ES PATRIMONIO INMATERIAL (RECURSOS NORMATIVOS Y ENLACES DE INTERÉS)		-INFORMATIVO DIVULGATIVO -AGENTES DE LA CULTURA PÚBLICO INTERESADO Y EXPERTO	-BUSCADOR, DESCARGA DE NORMATIVAS Y CONVENIOS
http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/html/portal/com/bin/portal/Tematicas/InformacionPH/documentacionpatrimoniohistorico/documentacion_pha2/proyecto8/1233568966580_atlasdepatrimonioinmaterial.pdf			-PRODUCTO WEB PARA LA DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO - INMATERIAL DE ANDALUCÍA (EN CONSTRUCCIÓN)	-INFORMACIÓN: Nº DE FOTOS REALIZADAS POR EL ÁREA, 1.954	-DIDÁCTICO DIVULGATIVO -PÚBLICO INTERESADO	
http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/nav/contenido.jsp?pag=/portal/Tematicas/InformacionPH/documentacionpatrimoniohistorico/documentacion_pha2/proyecto8&seccion=HERRAMIENTAS			-OBJETIVOS Y ACTIVIDADES DEL PROGRAMA: ATLAS DE PATRIMONIO INMATERIAL	-ESTÁN PREVISTAS LAS EXPOSICIONES CON FOTOS, LA PRODUCCIÓN DE AUDIOVISUALES	-DIDÁCTICO DIVULGATIVO -AGENTES DE LA CULTURA PÚBLICO INTERESADO	
http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/banкодigital/			-BANCO DE IMÁGENES DEL PATRIMONIO CULTURAL ANDALUZ IAPH	-GALERÍAS TEMÁTICAS DE FOTOS PATRIMONIO INMUEBLE, MUEBLE, INMATERIAL Y PAISAJE CULTURAL	-DIDÁCTICO DIVULGATIVO -AGENTES DE LA CULTURA, PÚBLICO INTERESADO Y EXPERTO	-BÚSQUEDA LIBRE- CAMPOS: MUNICIPIO, ÁREA TEMÁTICA, AUTOR, TIPOLOGÍA, PERIODO HCO.

http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/portal/Productos/Videos/index.jsp?tematica=&pagina=2&seccion=PRODUCTOS&entrada=/portal/Productos/Videos/index.jsp			-VIDEOTECA DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ANZALUZ IAPH	-GALERÍA CON BREVE INTRODUCCIÓN CONTENIDOS	DIDÁCTICO DIVULGATIVO -AGENTES DE LA CULTURA PÚBLICO INTERESADO Y EXPERTO	
http://www.andaluciaimagen.com/imagenes-celebraciones-religiosas-semana-santa	AUTONÓMICO ANDALUCÍA	COMERCIAL ANDALUCIA IMAGEN.COM	-PORTAL COMPRA-VENTA FOTOGRAFÍAS	-BANCO DE IMÁGENES CATEGORÍAS: FIESTAS TRADICIONALES (CARNAVAL, CELEBRACIONES RELIGIOSAS, ROMERÍAS, ETC.)	-COMERCIAL -MEDIOS DE COMUNICACIÓN, INSTITUCIONES	-BÚSQUEDA COMPRA-VENTA POR CATEGORÍAS TEMÁTICAS
http://www.museodeterque.com/visita-virtual.html	LOCAL TERQUE (ALMERÍA) ANDALUCÍA	INSTITUCIONAL MUSEOS DE TERQUE	-MUSEOS ETNOGRÁFICOS DE TERQUE	-VISITAS VIRTUALES FOTOGRÁFICAS	-DIDÁCTICO DIVULGATIVO -PÚBLICO INTERESADO	-FORO SOBRE MUSEOS DE TERQUE Y TEMAS GENERALES
http://www.terque.es/	LOCAL TERQUE (ALMERÍA) ANDALUCÍA	INSTITUCIONAL-VECINAL AYTO. TERQUE-VECINOS CONSTRUCCIÓN PARTICIPATIVA	-ARCHIVO FOTOGRÁFICO AYTO. TERQUE	-GALERÍAS DE FOTOS POR ÁREAS TEMÁTICAS: RETRATOS, PAISAJES, VIDA COTIDIANA, ESCENAS CICLO FESTIVO, ACONTECIMIENTOS, TRABAJO, ETC.	-IDENTITARIO DIDÁCTICO DIVULGATIVO -PÚBLICO DE TERQUE, PÚBLICO INTERESADO, INVESTIGADORES	-SE PIDE LA COLABORACIÓN, SE DIGITALIZA EL MATERIAL , SE DEVUELVE EL ORIGINAL

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE ESPAÑA EN INTERNET (ámbitos autonómico, comarcal y municipal): CASTILLA LA MANCHA

SOPORTES VIRTUALES EN RED PÁGINAS WEBS/BLOGS	ÁMBITO TERRITORIAL	EMISOR AGENTES PRODUCTORES	DESCRIPCIÓN DE CONTENIDOS	RECURSOS ICONOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES	USOS AGENTES RECEPTORES	CANALES DE PARTICIPACIÓN E INTERACCIÓN
http://www.castillalamancha.es/portali/barataria/Contenidos/Region/ArteyCultura/Arte/Patrimonio/index.asp http://www.castillalamancha.es/portali/canales/cultura/contenidos/patrimonio/default.asp http://www.castillalamancha.es/portali/Contenidos/reportajes/default.asp?Opcion=Detalle&Registro=75	AUTONÓMICO CASTILLA-LA MANCHA	FUNDACIÓN ÍNSULA BARATARIA PARA EL FOMENTO DE LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN Y UNIVERSIDAD DE CASTILLA LA MANCHA	-PORTAL REGIONAL CASTILLA LA MANCHA -EN EL CANAL DE CULTURA APARECEN ACCESOS: PATRIMONIO, LOS MAYOS, CORPUS CHRISTI, SEMANA SANTA, PATRIMONIO (ARTE POPULAR), ETC. -REPORTAJES: EJ.CORPUS EN CAMUÑAS	-REPORTAJES DE TEXTO CON FOTOS ACTUALES Y DE ÉPOCA	-PROMOCIÓN CULTURAL, DIDÁCTICO, INFORMATIVO, DIVULGATIVO -PÚBLICO INTERESADO Y EXPERTO	-LA FUNDACIÓN OFRECE LA POSIBILIDAD DE INCORPORAR CONTENIDOS SUPERVISADOS POR EL CONSEJO ED. A TRAVÉS DE CONTACTO TELÉFONICO, FÍSICO (SEDE TOLEDO) O E-MAIL -DIFERENTES BUSCADORES
http://www.turismocastillalamancha.com/busqueda/?t=11&l=&p=	AUTONÓMICO CASTILLA-LA MANCHA	INSTITUCIONAL TURÍSTICO JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA	-LISTADO DE FIESTAS DE CASTILLA LA MANCHA POR PROVINCIAS	-FICHA DE CADA CELEBRACIÓN CON GALERÍA DE FOTOS Y DESCRIPCIÓN BREVE	-DIVULGATIVO - TODOS LOS PÚBLICOS	-BÚSQUEDA PROVINCIAS -MAPA INTERACTIVO -CONFECCIÓN DE CUADERNO DE VIAJE PERSONALIZADO -SUSCRIPCIONES
http://www.castillalamancha.es/clmartesania/home/home.asp	AUTONÓMICO CASTILLA-LA MANCHA	COMERCIAL- ARTESANÍA TRADICIONAL FRACAMAN- FEDERACIÓN	-ARTESANÍA Y OFICIOS ARTESANOS (TÉCNICAS: BARRO, MIMBRE, ESPARTO, METAL, MADERA, TEXTIL, ETC.)		-DIVULGATIVO -TODOS LOS PÚBLICOS, PÚBLICO INTERESADO Y EXPERTO	- DISTINTOS BUSCADORES

http://www.castillalamancha.es/clmartesania/home/constructor.asp?PAG=/clmartesania/Contenidos/Materias_primas/textil/Introduccion/tejeduria/introduccion/tejeduria.htm		REGIONAL DE ARTESANOS DE CASTILLA LA MANCHA	-REPORTAJES DIDÁCTICOS: EJ. LA TEJEDURÍA	-REPORTAJES DE TEXTO CON ALGUNAS FOTOS		
http://books.google.es/books?id=m4xxdKIH7BIC	AUTONÓMICO CASTILLA-LA MANCHA	INDIVIDUAL- EDITORIAL J. RAMÓN LÓPEZ DE LOS MOZOS ED. AACHE GUADALAJARA	-LIBRO (LECTURA RESTRINGIDA): “FIESTAS TRADICIONALES DE GUADALAJARA: UNA GUÍA PARA CONOCERLAS Y DISFRUTARLAS”	-INCORPORA NUMEROSAS FOTOGRAFÍAS Y MAPAS	- DIVULGATIVO, DIDÁCTICO - PÚBLICO INTERESADO Y EXPERTO	
http://www.galvedesorbe.com/galeria.asp http://www.galvedesorbe.com/album.asp?id=6&eje=30&page=1	LOCAL GALVE DEL SORBE (GUADALAJARA)	COLECTIVO ASOCIACIÓN CULTURAL “DANZANTES DE GALVE DEL SORBE” CONSTRUCCIÓN PARTICIPATIVA	- INFORMACIÓN MUY DETALLADA SOBRE ASPECTOS ETNOGRÁFICOS DEL LUGAR -GALERÍA DE FOTOS DANZANTES DE GALVE DEL SORBE	-EXTENSO ÁLBUM CON DISTINTAS COLECCIONES DE FOTOS SOBRE LOS DANZANTES (DESDE 1998)	-IDENTITARIO, DIVULGATIVO TURISMO RURAL -PÚBLICO LOCAL, INTERESADO Y EXPERTO	-FORO
http://www.condemios.com/11.html http://picasaweb.google.es/ascelpoyato/FotosAntiguasWeb# http://condemios.superforos.com/viewtopic.php?t=30	LOCAL CONDEMIOS (GUADALAJARA)	COLECTIVO ASOCIACIÓN SOCIO- CULTURAL DE CONDEMIOS DE ARRIBA “EL POYATO”	-INFORMACIÓN GENERAL SOBRE EL PUEBLO (DANZAS, DANZANTES, FIESTAS, ETC.) -ÁLBUM DE FOTOS	-GALERÍA DE FOTOS ACTUALES Y ANTIGUAS (VOLCADAS EN PICASA DE GOOGLE)	-IDENTITARIO, DIVULGATIVO, TURISMO RURAL -PÚBLICO LOCAL, INTERESADO Y EXPERTO	-FORO ACTIVO EJ: SOLICITUD DE FOTOS ANTIGUAS A LOS VECINOS VÍA FORO PARA PUBLICAR
http://luzonnuestropueblo.blogspot.com/2009/01/botargas-y-mscaras-de-guadalajara.html	LOCAL LUZÓN	GRUPO AMIGOS DE LUZÓN	-BLOG “LUZÓN MI PUEBLO”	-SE PIDE COLABORACIÓN PARA CREAR UN ÁLBUM DE FOTOS, VÍDEOS	-INFORMATIVO, DIVULGATIVO, IDENTITARIO -PÚBLICO LOCAL, INTERESADO	-SOLICITUD DE COLABORACIÓN CON EL BLOG VÍA E-MAIL: NOTICIAS, RECETAS, ETC.

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE ESPAÑA EN INTERNET (ámbitos autonómico, comarcal y municipal): CASTILLA-LEÓN

SOPORTES VIRTUALES EN RED PÁGINAS WEBS/BLOGS	ÁMBITO TERRITORIAL	EMISOR AGENTES PRODUCTORES	DESCRIPCIÓN DE CONTENIDOS	RECURSOS ICONOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES	USOS AGENTES RECEPTORES	CANALES DE PARTICIPACIÓN E INTERACCIÓN
http://www.mascaraiberica.com/idioma2.html	ESPACIO COMUNITARIO PROYECTO TRANSNACIONAL-INTERREGIONAL ÁREA BRAGANÇA-ZAMORA	COLECTIVO CON APOYO INSTITUCIONAL DEL FONDO EUROPEO DE DESARROLLO REGIONAL (FEDER) MÁSCARAS IBÉRICAS	-PROYECTO INTERREG III A: “MASCARADAS: PROMOCIÓN TURÍSTICA CULTURAL TRANSFRONTERIZA” -MUSEO DE LA MÁSCARA-CATÁLOGO-WEB -MÁSCARAS EN LA WEB	-CATÁLOGO PDF “MÁSCARA IBÉRICA” EN LA WEB CON NUMEROSAS FOTOGRAFÍAS -MAPAS COMARCAS CON FOTOGRAFÍAS DE LAS MÁSCARAS DE CADA LUGAR	-DIVULGATIVO, PROMOCIÓN TURÍSTICA, DESARROLLO COMUNITARIO, IDENTITARIO -PÚBLICO LOCAL, PÚBLICO INTERESADO	-MAPAS BUSCADORES
http://www.museo-etnografico.com/areas_cons.htm	AUTONÓMICO CASTILLA-LEÓN	INSTITUCIONAL CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO JUNTA DE CASTILLA-LEÓN	-MUSEO ETNOGRÁFICO DE CASTILLA Y LEÓN		-DIVULGATIVO, DIDÁCTICO, TURISMO CULTURAL, IDENTITARIO -PÚBLICO INTERESADO	
http://tierradelpan.com/tradiciones.php?tradicion=El%20Zangarrón%20de%20Montamarta	COMARCAL MANCOMUN. TIERRA DEL PAN (ZAMORA)	INSTITUCIONAL LOCAL- COLECTIVO CONSTRUCCIÓN PARTICIPATIVA	-INFORMACIÓN GEOGRÁFICA, CULTURAL ETNOGRÁFICA (LOCALISMOS, FOLKLORE, TRADICIONES, FERIAS,		-IDENTITARIO, INFORMATIVO, DIDÁCTICO, TURISMO CULTURAL -PÚBLICO LOCAL Y PÚBLICO INTERESADO	-BUSCADOR DE FOTOS POR MUNICIPIOS

http://tierradelpan.com/fotos.php http://tierradelpan.com/fotosdelayer.php			FIESTAS, RELATOS, JUEGOS, RECETAS, PRODUCTOS, ETC.)	-ÁLBUM FOTOGRÁFICO DE CREACIÓN COLECTIVA -FOTOS DE AYER, ÁLBUM DE CONSTRUCCIÓN COLECTIVA		-SECCIÓN "PARTICIPA" CON BUZÓN, LIBRO DE VISITAS, TABLÓN DEL EMIGRANTE, ETC.
--	--	--	--	---	--	--

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE ESPAÑA EN INTERNET (ámbitos autonómico, comarcal y municipal): PAÍS VASCO Y NAVARRA

SOPORTES VIRTUALES EN RED PÁGINAS WEB/BLOGS	ÁMBITO TERRITORIAL	EMISOR AGENTES PRODUCTORES	DESCRIPCIÓN DE CONTENIDOS	RECURSOS ICONOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES	USOS AGENTES RECEPTORES	CANALES DE PARTICIPACIÓN E INTERACCIÓN
http://www.3digitala.com/es/directorio.php?tipo=categoria&opc=31 http://www.3digitala.com/es/ficha.php?id=6810 http://www.noticiasdenavarra.com/ediciones/2008/03/30/mirarte/cultura/d30cul78.1204149.php	AUTONÓMICO PAÍS VASCO Y NAVARRA	COMERCIAL FUNDACIÓN EUSKOMEDIA DE EUSKO IKASKUNTZA- SOCIEDAD DE ESTUDIOS VASCOS	-BANCO DE IMÁGENES DE ALTA CALIDAD	-CLASIFICACIÓN DE LAS IMÁGENES POR CATEGORÍAS -EJ.: ETNOGRAFÍAS Y FOLKLORE, FIESTAS Y CELEBRACIONES, CARNAVALES, FIESTAS PATRONALES, MASCARADAS, ETC. -CLASIFICACIÓN POR TOPÓNIMOS	- COMERCIAL - MEDIOS DE COMUNICACIÓN, PUBLICISTAS, EDITORIALES, PRODUCTORAS AUDIOVISUALES Y PÚBLICO INTERESADO	-BÚSQUEDA, VISUALIZACIÓN Y DESCARGAS DE IMÁGENES A BAJA RESOLUCIÓN -COMPRA DE IMÁGENES ALTA RESOLUCIÓN
http://www.izaki.es/Standard/SelectCatalog2.jsp	AUTONÓMICO PAÍS VASCO Y NAVARRA	COMERCIAL IZAKI-ARCHIVO FOTOGRAFICO DE PAÍS VASCO Y NAVARRA	-ARCHIVO DE IMÁGENES DE ALTA CALIDAD	-CLASIFICACIÓN POR TEMAS, TERRITORIO Y PALABRAS -TEMAS EJ.: TRADICIONES, FIESTAS Y ESPECTÁCULOS, TRABAJO, ARQUITECTURA POPULAR, ETC.	- COMERCIAL - MEDIOS DE COMUNICACIÓN, PUBLICISTAS, EDITORIALES, PRODUCTORAS AUDIOVISUALES Y PÚBLICO INTERESADO	-COMPRA DE IMÁGENES ALTAS RESOLUCIONES

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE ESPAÑA EN INTERNET (ámbitos autonómico, comarcal y municipal): CATALUÑA

SOPORTES VIRTUALES EN RED PÁGINAS WEB/BLOGS	ÁMBITO TERRITORIAL	EMISOR AGENTES PRODUCTORES	DESCRIPCIÓN DE CONTENIDOS	RECURSOS ICONOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES	USOS AGENTES RECEPTORES	CANALES DE PARTICIPACIÓN E INTERACCIÓN
http://www.festacatalunya.cat/articles-mostra-682-cat-festes.htm	AUTONÓMICO CATALUÑA	TURÍSTICO,- CULTURAL, COMERCIAL FESTA CATALUNYA APOYO INSTITUCIONAL DE LA GENERALITAT,	- INFORMACIÓN SOBRE FIESTAS, CATALOGACIÓN (FIESTAS MAYORES, TRADICIONALES, GASTRONÓMICAS, MAYORES, RECREACIONES HCAS., ETC.) - INFORMACIÓN SOBRE FERIAS, CATALOGACIÓN (TRADICIONALES, DE OFICIOS, GASTRONÓMICAS, MERCADOS, HCAS., ETC.)	-DESDE CADA LISTADO SE ACCEDE A UN REPORTAJE EXTENSO, FOTOGRAFICO Y DE TEXTO, DE CADA CELEBRACIÓN O EVENTO EJ.: LA PATUM DE BERGA	-COMERCIAL INFORMATIVO DIVULGATIVO -TODOS LOS PÚBLICOS, PÚBLICO INTERESADO	-BUSCADOR -SUSCRIPCIONES
http://www.festes.org/index.php	AUTONÓMICO CATALUÑA	TURÍSTICO, CULTURAL FESTES.ORG L'ESPAY COMENÇA LA FESTA COLABORACIÓN GENERALITAT, CAIXA CATALUYA	- NOTICIAS CULTURA POPULAR CATALANA, ESPECIALMENTE FIESTAS - CALENDARIO, MEDIATECA (LIBROS, REVISTAS, AUDIO-CD, VÍDEOS, ETC.)	-LOCALIZACIÓN DE VÍDEOS	-INFORMATIVO DIVULGATIVO -TODOS LOS PÚBLICOS, PÚBLICO INTERESADO Y EXPERTO	-ESPACIO RECEPTOR DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTA- CIÓN -SUSCRIPCIÓN
http://www.lapatum.cat/	LOCAL BERGA	INSTITUCIONAL TURÍSTICO AYTO. BERGA	- INFORMACIÓN: HISTORIA, ACTOS, PROYECTO Y DOSSIER DE CANDIDATURA PARA LA UNESCO, CENTRO DE INTERPRETACIÓN "CASA PATUM"	-GALERÍAS FOTOGRAFICAS: PATUM HISTÓRICO, ACTUAL, INFANTIL,ETC -VÍDEO	-INFORMATIVO, DIVULGATIVO, DIDÁCTICO -TODOS LOS PÚBLICOS, PÚBLICO INTERESADO	

http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=511718&idseccio_PK=1022	AUTONÓMICO CATALUÑA	PRENSA EL PERIÓDICO DE CATALUÑA	-INFORMACIÓN: “INTERNET DA DOMENSIÓN MUNDIAL A LA FIESTA DE LA PATUM DE BERGA”	-A TRAVÉS DE DOS PÁGINAS WEBS SE TRANSMITIERON IMÁGENES EN TIEMPO REAL DE LA PATUM, 2008	-DIVULGATIVO, TURÍSTICO -TODOS LOS PÚBLICOS	
http://www.onsortir.cat/onsortir_tv http://www.onsortir.cat/index.php?op=139	AUTONÓMICO CATALUÑA	IPTV-TELEVISIÓN POR INTERNET ON SORTIR.TV PORTAL 2.0 DE TURISMO, OCIO Y CULTURA	-RETRANSMISIÓN EN DIRECTO DE LA PATUM DE BERGA, 2009 -CANALES DIVERSOS SOBRE FIESTAS Y TRADICIONES CATALANAS	-TV EN DIRECTO - NUMEROSOS VÍDEOS GRABADOS EJ.: FIESTA MAYOR DE SOLSONA, CASTELLERS, ETC.	-DIVULGATIVO, TURÍSTICO, IDENTITARIO -TODOS LOS PÚBLICOS	-FORUM DE LA RETRANSMISIÓN -“RECOMIENDA” LA RETRANSMISIÓN VÍA E-MAIL
http://www.catalunyaonline.cat/ http://www.catalunyaonline.cat/lapatum/?s=fotos&any=2007&sec=1 http://www.catalunyaonline.cat/lapatum/?s=videos&any=2007&sec=5	AUTONÓMICO CATALUÑA	IPTV-TELEVISIÓN ONLINE CATALUNYAONLINE TELEVISIO	-FIESTAS DE CATALUÑA ONLINE	-TV DIRECTO, FOTOS Y VÍDEOS GRABADOS EJ.: -LA PATUM TV DIRECTO -GALERÍA DE FOTOS -GALERÍA DE VÍDEOS		-SUSCRIPCIONES -VOTACIÓN FOTOS -VOTACIÓN VÍDEOS -BUSCADORES EDICIONES Y SECCIONES
http://www.laramblabcn.com/cat_fotos.html?pagina=1&Cat=@categoria@	LOCAL BARCELONA	COLECTIVO ASOCIACIÓN DE AMIGOS, VECINOS Y COMERCIANTES DE LA RAMBLA	-INFORMACIÓN SOBRE DIFERENTES ASPECTOS DE LA RAMBLA Y SU CANDIDATURA PCI UNESCO	-GALERÍA DE FOTOGRAFÍAS -VÍDEOS COMERCIALES	-TURÍSTICO, COMERCIAL, DIVULGATIVO -TODOS LOS PÚBLICOS	

http://www.ultrafox.com/sp/iafc/afmain.htm	AUTONÓMICO CATALUÑA	COMERCIAL ARCHIVOS FOTOGRAFICOS DE CATALUÑA ENTIDADES PÚBLICAS Y PRIVADAS INTITUCIONES, APOYO DE FUNDACIONES Y EMPRESAS	-ARCHIVOS POR ÍNDICE ALFABÉTICO POR ENTIDADES PÚBLICAS Y PRIVADAS, PROVINCIAS Y FOTÓGRAFOS (ÍNDICE TEMÁTICO EN CONSTRUCCIÓN)	-INFORMACIÓN SOBRE Nº DE FONDOS DE CADA ARCHIVO, CRONOLOGÍA, LUGARES Y TEMAS -INFORMACIÓN TIPO IMAGEN: PLACAS, NEGATIVOS, PAPEL, DIAPOSITIVAS, OTROS, ETC.	-COMERCIAL, EDITORIAL INVESTIGACIÓN, INFORMACIÓN, DIFUSIÓN -EDITORIALES, EMPRESAS DE COMUNICACIÓN, EXPERTOS, INVESTIGADORES, INSTITUCIONES	
---	------------------------	--	---	---	--	--

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE ESPAÑA EN INTERNET (ámbitos autonómico, comarcal y municipal): MURCIA

SOPORTES VIRTUALES EN RED PÁGINAS WEBS/BLOGS	ÁMBITO TERRITORIAL	EMISOR AGENTES PRODUCTORES	DESCRIPCIÓN DE CONTENIDOS	RECURSOS ICONOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES	USOS AGENTES RECEPTORES	CANALES DE PARTICIPACIÓN E INTERACCIÓN
http://www.patrimur.com/etnografia/observatorio.php	AUTONÓMICO MURCIA	INSTITUCIONAL OBSERVATORIO DEL PATRIMONIO INMATERIAL Y ETNOGRÁFICO DE LA REGIÓN DE MURCIA DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA DE LA REGIÓN DE MURCIA	-RED DE AGENTES IMPLICADOS EN LA SALVAGUARDA, PROTECCIÓN Y VALORIZACIÓN DEL PCI		-INFORMATIVO, DIVULGATIVO, DIDÁCTICO -AGENTES CULTURALES IMPLICADOS E INTERESADOS, PÚBLICO EXPERTO	-REGISTRO -ENVÍO DE MENSAJES -DESCARGAS NORMATIVAS
http://www.patrimur.com/etnografia/medins.php	COMUNITARIO PROYECTO TRANSNACIONAL- INTERREGIONAL ESPACIO INMATERIAL MEDITERRÁNEO	INSTITUCIONAL EUROPEO (REGIONES, UNIVERSIDADES AYTOS.) MEDINS DENTRO DEL PROGRAMA INTERREG III B- MEDOCC CONSEJERÍA DE CULTURA DE MURCIA	- INFORMACIÓN SOBRE MEDINS: -TUTELA, PROMOCIÓN, VALORIZACIÓN Y SALVAGUARDIA DEL PCI DE LA REGIÓN EUROMEDITERRÁNEA -CATALOGACIÓN E IMPLEMENTACIÓN DE POLÍTICAS DE SALVAGUARDIA DEL PCI		-DIDÁCTIVO, INFORMATIVO -AGENTES CULTURALES INVOLUCRADOS, INVESTIGADORES, PÚBLICO EXPERTO	

http://www.consejodehombresbuenos.es/web/presentacion.php http://www.consejodehombresbuenos.es/web/imagenes.php http://www.consejodehombresbuenos.es/images/hbuenos.wmv	INTER-AUTONÓMICO MURCIA-VALENCIA	COLECTIVO CONSEJO DE HOMBRE BUENOS Y TRIBUNAL DE LAS AGUAS APOYO INTITUCIONAL GENERALITAT VALENCIANA, REGIÓN DE MURCIA	-INFORMACIÓN SOBRE LA HUERTA DE MURCIA Y VALENCIA, SOBRE EL CONSEJO Y EL TRIBUNAL -CANDIDATURA A LA LISTA DE PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD- UNESCO	- GALERÍA DE IMÁGENES - VÍDEO DE PRESENTACIÓN DE LA CANDIDATURA	-INFORMATIVO, DIVULGATIVO, DIDÁCTICO	-VENTANA “PARTICIPA” PARA COMENTARIOS - APOYO A LA CANDIDATURA (NOMBRE, COMENTARIO VÍA E-MAIL) - DESCARGAS LEGISLACIÓN
---	---	---	--	--	---	--

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE ESPAÑA EN INTERNET (ámbitos autonómico, comarcal y municipal): GALICIA

SOPORTES VIRTUALES EN RED PÁGINAS WEBS/BLOGS	ÁMBITO TERRITORIAL	EMISOR AGENTES PRODUCTORES	DESCRIPCIÓN DE CONTENIDOS	RECURSOS ICONOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES	USOS AGENTES RECEPTORES	CANALES DE PARTICIPACIÓN E INTERACCIÓN
http://ronsel.uvigo.es/ http://ronsel.uvigo.es/index.php?option=com_rsgallery2&Itemid=30 http://ronsel.uvigo.es/index.php?option=com_content&task=blogsection&id=13&Itemid=55 http://ronsel.uvigo.es/index.php?option=com_ronselmap&Itemid=53	AUTONÓMICO GALICIA	INSTITUCIONAL ACADÉMICO -CONSEJERÍAS DE CULTURA Y DEPORTE, INNOVACIÓN E INDUSTRIA Y LA AGENCIA DE DESARROLLO RURAL (AGADER) DE LA XUNTA DE GALICIA -UNIVERSIDADES DE LA CORUÑA, SANTIAGO DE COMPOSTELA Y VIGO	-INFORMACIÓN SOBRE EL PROXECTO RONSEL-PLAN DE RECUPERACIÓN DO PATRIMONIO INMATERIAL DE GALICIA - PROYECTO:REALIZACIÓN DE INVENTARIO, SALVAGUARDIA Y PUESTA EN VALOR DEL PCI -DOCUMENTACIÓN E INVESTIGACIÓN, PROMOCIÓN, PROTECCIÓN, DIFUSIÓN Y TRANSMISIÓN DEL PCI	-GALERÍAS DE FOTOS POR TEMÁTICAS Y LUGARES -GALERÍA DE VÍDEOS -MAPA DE CATEGORÍAS DEL PCI	-INFORMATIVO DIVULGATIVO -AGENTES DE LA CULTURA PÚBLICO INTERESADO Y EXPERTO	-BUSCADORES
http://pontenasondas.d12.dinaserver.com/beta/index.php	TRANSNACIONAL INTERREGIONAL GALICIA-PORTUGAL	COLECTIVO ASOCIACIÓN DE PROFESORES DE GALICIA Y PORTUGAL PONTE..NAS ONDAS!	-INFORMACIÓN SOBRE ACTIVIDADES DE LA ASOCIACIÓN, RED DE ESCUELAS PROMOTORAS -SECCIÓN “OU TESOUROS VIVOS” CON TEXTO EXPLICATIVO IMÁGENES Y FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE TESOROS VIVOS	-VÍDEOS DIDÁCTICOS Y DE SEGUIMIENTO DE ACTIVIDADES DE PRODUCCIÓN PROPIA -GALERÍA DE IMÁGENES -EMISIONES EN DIRECTO: CONEXIÓN CON UVIGO TELEVISIÓN (UNIVERSIDAD VIGO) http://tv.uvigo.es/gl/library/index/broadcast/pub.html	-DIDÁCTICO, INFORMATIVO, DIVULGATIVO -COMUNIDAD ESCOLAR E.S.O., BACHILLERATO, F.P.	-BUSCADORES, FOROS, CHAT -POR SU CARÁCTER COLECTIVO MANTIENE LA COORDINACIÓN DE LOS

http://www.opatrimonio.org/	TRANSNACIONAL INTERREGIONAL GALICIA-PORTUGAL	COLECTIVO, INSTITUCIONAL -ESCUELAS ASOCIADAS A LA UNESCO -MUNICIPIOS -ASOCIACIONES -OTRAS INSTITUCIONES Y ENTIDADES	-WEB OFICIAL CANDIDATURA PATRIMONIO INMATERIAL GALEGO- PORTUGUÉS		-DIDÁCTICO, INFORMATIVO, DIVULGATIVO	-FORO, CHAT Y VENTANA DE MENSAJES DE APOYO A LA CANDIDATURA
http://www.galicia360.com/comarca-de-verin/entroido-de-laza-peliqueiros.html	AUTONÓMICO GALICIA	COMERCIAL TURÍSTICO	GALICIA 360 VIAJE VIRTUAL POR GALICIA	-PANORÁMICAS FOTOGRAFICAS 360º -GALERÍA DE POSTERS	-COMERCIAL, TURÍSTICO -PÚBLICO INTERESADO	-VISUALIZACIÓN, COMPRA

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE ESPAÑA EN INTERNET (ámbitos autonómico, comarcal y municipal): CANARIAS

SOPORTES VIRTUALES EN RED PÁGINAS WEBS/BLOGS	ÁMBITO TERRITORIAL	EMISOR AGENTES PRODUCTORES	DESCRIPCIÓN DE CONTENIDOS	RECURSOS ICONOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES	USOS AGENTES RECEPTORES	CANALES DE PARTICIPACIÓN E INTERACCIÓN
http://www.rtv.es/television/programa/andar-canarias-2958.aspx	AUTONÓMICO CANARIAS	RTVC-RADIO TELEVISIÓN CANARIA	-ANDAR CANARIAS PROGRAMA SOBRE LAS TRADICIONES DE LAS ISLAS	-TV A LA CARTA	-DIVULGATIVO -TODOS LOS PÚBLICOS	-BÚSQUEDAS, DESCARGAS
http://www.centrodelacultura.com/qui-nes.htm	AUTONÓMICO CANARIAS	COLECTIVO CENTRO DE LA CULTURA POPULAR CANARIA	-PUBLICACIONES, RADIO POR INTERNET Y PROYECTO DE TV ALTERNATIVA ONLINE QUE PROMUEVA LA CULTURA CANARIA		-PROMOTOR, DIDÁCTICO, DIVULGATIVO -AGENTES DE LA CULTURA, PÚBLICO INTERESADO Y EXPERTO	-PAUTAS PARA PULBICAR UN LOBRO O GRABAR UN DISCO
http://www.silbogomero.es/formulario-texto.php	PROVINCIAL LA GOMERA	INSTITUCIONAL GOBIERNO DE CANARIAS	-WEB OFICIAL CANDIDATURA PARA LA INSCRIPCIÓN DEL SILBO GOMERO EN LA LISTA DEL PCI DE LA UNESCO	-GALERÍA DE FOTOS	-DIVULGATIVO, PROMOTOR	-FORMULARIO DE ADHESIÓN

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE ESPAÑA EN INTERNET (ámbitos autonómico, comarcal y municipal): BALEARES

SOPORTES VIRTUALES EN RED PÁGINAS WEBS/BLOGS	ÁMBITO TERRITORIAL	EMISOR AGENTES PRODUCTORES	DESCRIPCIÓN DE CONTENIDOS	RECURSOS ICONOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES	USOS AGENTES RECEPTORES	CANALES DE PARTICIPACIÓN E INTERACCIÓN
http://mallorcaconfidencial.com/portada/20090519_6598-la-sibilla-candidata-a-tesoro-del-patrimonio-cultural-inmaterial-de-espana	PROVINCIAL MALLORCA	PRENSA REGIONAL MAC- MALLORCACONFIDENCIAL.COM	-LA SIBIL LA CANDIDATA A TESORO DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL BUREAU INTERNACIONAL DE CAPITALES CULTURALES	VÍDEO (YOU TUBE)	-INFORMATIVO, DIVULGATIVO -TODOS LOS PÚBLICOS	
http://www.infomallorca.net/turismo/categorias/ficha.es.html?cc=111	PROVINCIAL MALLORCA	INSTITUCIONAL TURÍSTICO CONSELL DE MALLORCA	-WEB DE TURISMO EN MALLORCA -TEMAS: FIESTAS Y TRADICIONES POPULARES	-GALERÍA DE FOTOS	-TURÍSTICO, INFORMATIVO -TODOS LOS PÚBLICOS	-SUSCRIPCIÓN, REGISTRO, COMENTARIOS

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE ESPAÑA EN INTERNET (ámbitos autonómico, comarcal y municipal): EXTREMADURA

SOPORTES VIRTUALES EN RED PÁGINAS WEBS/BLOGS	ÁMBITO TERRITORIAL	EMISOR AGENTES PRODUCTORES	DESCRIPCIÓN DE CONTENIDOS	RECURSOS ICONOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES	USOS AGENTES RECEPTORES	CANALES DE PARTICIPACIÓN E INTERACCIÓN
http://www.culturaextremadura.com/opencms/opencms/Cultura/directorio/index.html	AUTONÓMICO EXTREMADURA	INSTITUCIONAL CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO JUNTA DE EXTREMADURA	-INFORMACIÓN DIRECCIÓN FÍSICA Y CONTACTO TELÉFONICO (NO ONLINE) OFICINA PATRIMONIO ETNOLÓGICO EXTREMADURA		-INFORMATIVO -PÚBLICO INTERESADO Y EXPERTO	
http://www.costadulce.com/fiestas.html	AUTONÓMICO EXTREMADURA	TURÍSTICO COMERCIAL COSTA DULCE.COM	-INFORMACIÓN TURÍSTICA SOBRE TRADICIONES: CARNAVALES, FIESTAS, GASTRONOMÍA, ROMERÍAS, SEMANA SANTA, ETC	-IMÁGENES SOBRE TRADICIONES Y BREVE DESCRIPCIÓN DE TEXTO	-INFORMATIVO, COMERCIAL, DIVULGATIVO -TODOS LOS PÚBLICOS, PÚBLICO INTERESADO	

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE ESPAÑA EN INTERNET (ámbitos autonómico, comarcal y municipal): ASTURIAS

SOPORTES VIRTUALES EN RED PÁGINAS WEBS/BLOGS	ÁMBITO TERRITORIAL	EMISOR AGENTES PRODUCTORES	DESCRIPCIÓN DE CONTENIDOS	RECURSOS ICONOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES	USOS AGENTES RECEPTORES	CANALES DE PARTICIPACIÓN E INTERACCIÓN
http://www.asturias.es/portal/site/Asturias/menuitem.77b6558ac8616446e44f5310bb30a0a0/?vgnnextoid=21b188029658e010VgnVCM100000b0030a0aRCRD&vgnnextchannel=2fb7b8db8222a010VgnVCM100000b0030a0aRCRD&i18n=http.lang=es	AUTONÓMICO ASTURIAS	INSTITUCIONAL GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS	-INFORMACIÓN SOBRE TURISMO- CULTURA Y ETNOGRAFÍA DE ASTURIAS		-TURÍSTICO, INFORMATIVO - PÚBLICO INTERESADO	-BUSCADOR
http://www.infoasturias.com/contenidos/tesoro-cultural/conjuntos-etnograficos.menu http://www.infoasturias.com/contenidos/conociendo-la-tradicion.menu	AUTONÓMICO ASTURIAS	INSTITUCIONAL GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS	-INFOASTURIAS -SECCIÓN: CONJUNTOS ETNOGRÁFICOS -SECCIÓN: CONOCIENDO LA TRADICIÓN	-MAPA INTERACTIVO -FICHAS DESCRIPTIVAS CON GALERÍAS FOTOGRAFICAS -ACCESO A DIFERENTES CATEGORÍAS: ARQUITECTURA POPULAR, LEYENDAS, MÚSICA Y FOLKLORE, DANZAS, ETC.	-TURÍSTICO, INFORMATIVO, DIVULGATIVO, DIDÁCTICO -TODOS LOS PÚBLICOS, PÚBLICO INTERESADO	-BUSCADOR -BUZÓN DEL TURISTA: SUGERENCIAS -REGISTRO
http://tematico.asturias.es/cultura/cultura_web/ http://tematico.asturias.es/cultura%5Ccultura_web/invenyca.php#patrietno	AUTONÓMICO ASTURIAS	INSTITUCIONAL DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS	-INFORMACIÓN SOBRE INVENTARIO CATÁLOGO PATRIMONIO ETNOGRÁFICO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS		-INFORMATIVO -PÚBLICO INTERESADO	

http://redmeda.com/web/	AUTONÓMICO ASTURIAS	INSTITUCIONAL CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS	-RED DE MUSEOS ESTONOGRAFICOS ASTURIAS -ACCESO A WEB DE CADA MUSEO O/Y MUNICIPIO	-DESCRIPCIÓN DE CADA MUSEO TEXTO Y FOTOGRAFÍAS -LOCALIZACIÓN MAPA-SATÉLITE GOOGLE HEART	-TURÍSTICO, INFORMATIVO, DIVULGATIVO, DIDÁCTICO -TODOS LOS PÚBLICOS, PÚBLICO INTERESADO	-MAPA INTERACTIVO -BUSCADOR
http://www.lne.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2009051700_68_755577_Nueva-Quintana-patrimonio-inmaterial-Museo-Pueblo	AUTONÓMICO ASTURIAS	PRENSA REGIONAL NOTICIAS LA NUEVA QUINTANA	-EL PATRIMONIO INMATERIAL EN EL MUSEO DEL PUEBLO (ETNOGRÁFICO DE GIJÓN)	-INSTALACIÓN AUDIOVISUAL E INTERACTIVA, EXTENSA MUESTRA DEL PCI ASTURIANO PROCEDENTE DE LOS FONDOS DEL ARCHIVO DE LA TRADICIÓN ORAL Y DE LA MÚSICA TRADICIONAL	-INFORMATIVO	-BUSCADOR
http://www.pravia.es/areasmunicipales/cultura/patrimonio/petnografico.htm	LOCAL PRAVIA	INTITUCIONAL AYUNTAMIENTO DE PRAVIA	-PATRIMONIO ETNOGRÁFICO LOCAL DE PRAVIA	-DESCRIPCIÓN CON FOTOS	-TURÍSTICO, INFORMATIVO, DIVULGATIVO, DIDÁCTICO -TODOS LOS PÚBLICOS, PÚBLICO INTERESADO	
http://www.esllanes.com/fiestaspopulares.html	LOCAL CONCEJO DE LLANES	INTITUCIONAL AYUNTAMIENTO DE LLANES	-FIESTAS DE INTERÉS TURÍSTICO REGIONAL	-TEXTO INFORMATIVO CON NUMEROSOS VÍDEOS DE CADA CELEBRACIÓN (YOU TUBE)	-TURÍSTICO, INFORMATIVO, DIVULGATIVO, DIDÁCTICO -TODOS LOS PÚBLICOS, PÚBLICO INTERESADO	

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE ESPAÑA EN INTERNET (ámbitos autonómico, comarcal y municipal): VALENCIA

SOPORTES VIRTUALES EN RED PÁGINAS WEBS/BLOGS	ÁMBITO TERRITORIAL	EMISOR AGENTES PRODUCTORES	DESCRIPCIÓN DE CONTENIDOS	RECURSOS ICONOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES	USOS AGENTES RECEPTORES	CANALES DE PARTICIPACIÓN E INTERACCIÓN
http://www.valenciaterraimar.org/user_page_146.wbe?go_408=page&page=1	PROVINCIAL VALENCIA	INSTITUCIONAL DIPUTACIÓN DE VALENCIA	-VALENCIA TIERRA Y MAR INFORMACIÓN TURÍSTICA DE VALENCIA -SECCIÓN FIESTAS	-FICHA CON PEQUEÑA FOTO	-INFORMATIVO, DIVULGATIVO, TURÍSTICO -TODOS LOS PÚBLICOS	
http://www.lafesta.com/homeesp.htm http://www.lafesta.com/escenoes.htm http://www.lafesta.com/albumesp.htm	LOCAL ELCHE	INSTITUCIONAL	-LA TRAMOIA PORTAL DE LA FESTA D'ELX -INFORMACIÓN Y ACTIVIDADES EN TORNO A LA CELEBRACIÓN DEL MISTERIO	-INFORMACIÓN TEXTUAL Y GRÁFICA DE LA ESCENOGRAFÍA -GALERÍA FOTOGRAFICA "LA FESTA DE ANDREU CASTILLEJOS" EXPOSICIÓN RETROSPECTIVA DEL FOTÓGRAFO REALIZADA EN 2005	-INFORMATIVO, DIVULGATIVO, DIDÁCTICO, TURÍSTICO -TODOS LOS PÚBLICOS, PÚBLICO INTERESADO	
http://www.misteridelx.com	LOCAL ELCHE	INSTITUCIONAL PATRONATO DEL MISTERI D'ELX	-LA "FESTA" O MISTERIO DE ELCHE -INFORMACIÓN Y ACTIVIDADES EN TORNO A LA CELEBRACIÓN DEL MISTERIO	-ÁBUM DE IMÁGENES DEL MISTERIO EN 1935 Y EN LOS AÑOS 40 -GRÁFICOS DE LA TRAMOYA	-INFORMATIVO, DIVULGATIVO, DIDÁCTICO, TURÍSTICO -TODOS LOS PÚBLICOS, PÚBLICO INTERESADO	

				-ICONOGRAFÍA ASUCIONISTA -VÍDEO RESUMEN DEL PRESENTADO A LA UNESCO		
http://www.museuvalenciadelafesta.com/default.asp?DocID=308&RevID=&Tpl=plantillainici.asp	LOCAL ALGAMESI	INSTITUCIONAL AYUNTAMIENTO D'ALGAMESI	-MUSEO DE VALENCIA DE LA FESTA	-INFORMACIÓN DE LA FESTA CON FOTOGRAFÍAS Y VÍDEOS	-INFORMATIVO, DIDÁCTICO DIVULGATIVO, TURÍSTICO -TODOS LOS PÚBLICOS	-CONTACTO
http://www.museuvalenciaetnologia.es/colecciones_de_etnografia_y_ethnos.html	PROVINCIAL VALENCIA	INSTITUCIONAL DIPUTACIÓN DE VALENCIA	-MUSEO VALENCIANO DE ETNOLOGÍA	-FOTOGRAFÍAS ILUSTRATIVAS	-INFORMATIVO, DIVULGATIVO, TURÍSTICO -TODOS LOS PÚBLICOS	
http://www.orxeta.org/museu/es/patrimoni-inmaterial-museo-virtual-ajuntament-orxeta.html	LOCAL ORXETA	INSTITUCIONAL AYUNTAMIENTO D'ORXETA	-MUSEO VIRTUAL MUNICIPAL D'ORXETA -SECCIONES: PATRIMONIO ETNOGRÁFICO Y PATRIMONIO INMATERIAL	-ALGUNAS FOTOGRAFÍAS ACOMPAÑAN A LA VISITA VIRTUAL	-INFORMATIVO, DIVULGATIVO, TURÍSTICO -TODOS LOS PÚBLICOS	
http://www.tomatina.es/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1	LOCAL-AUTONÓMICA BUÑOL	INSTITUCIONAL GENERALITAT VALENCIANA	-LA TOMATINA.COM WEB OFICIAL DE LA TOMATINA DE BUÑOL	-GALERÍA FOTOGRÁFICA -VIDEOTECA	-INFORMATIVO, DIVULGATIVO, TURÍSTICO -TODOS LOS PÚBLICOS	-REGISTRO Y SUSCRIPCIÓN AL BOLETÍN
http://www.rtve.es/mediateca/videos/20080827/tomatina-informe-semanal-1983-archivo-historico/269463.shtml	NACIONAL-LOCAL ESPAÑA-BUÑOL	RTVE.ES RADIO TELEVISIÓN ESPAÑOLA	-LA TOMATINA EN UN INFORME SEMANAL DE 1983	-VÍDEO DEL ARCHIVO HITÓRICO DE RTVE	-DIVULGATIVO, INFORMATIVO -TODOS LOS PÚBLICOS	-BUSCADORES

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE ESPAÑA EN INTERNET (ámbitos autonómico, comarcal y municipal): CANTABRIA

SOPORTES VIRTUALES EN RED PÁGINAS WEBS/BLOGS	ÁMBITO TERRITORIAL	EMISOR AGENTES PRODUCTORES	DESCRIPCIÓN DE CONTENIDOS	RECURSOS ICONOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES	USOS AGENTES RECEPTORES	CANALES DE PARTICIPACIÓN E INTERACCIÓN
http://www.turismodecantabria.com/cantabria/fiestas_de_interes.asp	AUTONÓMICO CANTABRIA	INSTITUCIONAL GOBIERNO DE CANTABRIA	-PORTAL TURÍSTICO DE CANTABRIA -SECCIÓN CULTURA Y OCIO: FIESTAS DE INTERÉS TURÍSTICO, FIESTAS LOCALES, FERIAS Y MERCADOS -EN EL PORTAL DE CULTURA/ PATRIMONIO NO APARECE EL PCI NI EL PATRIMONIO ETNOGRÁFICO http://www.consejeriactdcantabria.com/		-INFORMATIVO, DIVULGATIVO, TURÍSTICO -TODOS LOS PÚBLICOS	
http://museosdecantabria.com/etno/velarde.htm	AUTONÓMICO CANTABRIA	INSTITUCIONAL CONSEJERÍA CULTURA, TURISMO Y DEPORTE GOBIERNO DE CANTABRIA	-MUSEO ETNOGRÁFICO DE CANTABRIA (METCAN)	-VISITAS VIRTUALES	-INFORMATIVO, DIVULGATIVO, TURÍSTICO -TODOS LOS PÚBLICOS	
http://www.cantabriajoven.com/camargoe/etnografico/parque.html	LOCAL CAMARGO	INSTITUCIONAL	-MUSEO ETNOGRÁFICO DE CANTABRIA (METCAN)	-VISITAS FOTOGRAFICAS RECORRIDOS POR SALAS	-INFORMATIVO, DIDÁCTICO, DIVULGATIVO, TURÍSTICO -TODOS LOS PÚBLICOS	

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE ESPAÑA EN INTERNET (ámbitos autonómico, comarcal y municipal): LA RIOJA

SOPORTES VIRTUALES EN RED PÁGINAS WEBS/BLOGS	ÁMBITO TERRITORIAL	EMISOR AGENTES PRODUCTORES	DESCRIPCIÓN DE CONTENIDOS	RECURSOS ICONOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES	USOS AGENTES RECEPTORES	CANALES DE PARTICIPACIÓN E INTERACCIÓN
http://www.lariojaturismo.com/Fiestasytradiciones/index.php http://www.lariojaturismo.com/Fiestasytradiciones/index.php?Id_contenido=1761	AUTONÓMICO LA RIOJA	INSTITUCIONAL GOBIERNO DE LA RIOJA	-PORTAL TURÍSTICO DE LA RIOJA -SECCIÓN FIESTAS Y TRADICIONES -FIESTAS DE INTERÉS TURÍSTICO NACIONAL	-BREVE DESCRIPCIÓN Y FOTOGRAFÍA DE CADA FIESTA	-INFORMATIVO, DIVULGATIVO, TURÍSTICO -TODOS LOS PÚBLICOS	-BUSCADOR, REGISTRO

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE ESPAÑA EN INTERNET (ámbitos autonómico, comarcal y municipal): ARAGÓN

SOPORTES VIRTUALES EN RED PÁGINAS WEBS/BLOGS	ÁMBITO TERRITORIAL	EMISOR AGENTES PRODUCTORES	DESCRIPCIÓN DE CONTENIDOS	RECURSOS ICONOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES	USOS AGENTES RECEPTORES	CANALES DE PARTICIPACIÓN E INTERACCIÓN
http://www.patrimonioculturaldearagon.com/patr/inicio.inicio.do	AUTONÓMICO ARAGÓN	INSTITUCIONAL GOBIERNO DE ARAGÓN	-PATRIMONIO CULTURAL DE ARAGON -SECCIÓN PATRIMONIO ETNOLÓGICO: TRADICIONES -SECCIÓN: PARQUES CULTURALES EJ.: PARQUE CULTURAL DEL MAESTRAZGO (INCLUYE EL PATRIMONIO ETNOLÓGICO (OFICIOS TRADICIONALES, ACTIVIDADES AGROPECUARIAS, CALENDARIO FESTIVO, ETC.)	-LAS DESCRIPCIONES VAN ACOMPAÑADAS DE FOTOGRAFÍAS	-INFORMATIVO, DIVULGATIVO -PÚBLICO INTERESADO Y EXPERTO, AGENTES CULTURALES	-CONTACTO VÍA E- MAIL -BUSCADOR
http://ecodiario.eleconomista.es/cultura/noticias/775824/09/08/ARAGONEl-Parque-Cultural-del-Maestrazgo-imparte-en-varias-localidades-de-Teruel-un-curso-sobre-el-patrimonio-inmaterial.html	AUTONÓMICO ARAGÓN	PRENSA ECODIARIO/ CULTURA	-EL PARQUE CULTURAL DEL MAESTRAZGO IMPARTE EN VARIAS LOCALIDADES DE TERUEL UN CURSO SOBRE EL 'PATRIMONIO INMATERIAL'		-INFORMATIVO, DIVULGATIVO -AGENTES CULTURALES, PÚBLICO INTERESADO Y EXPERTO	
http://www.ambista.com/	AUTONÓMICO ARAGÓN	REVISTA DIGITAL AMBISTA	-REVISTA DE PATRIMONIO CULTURAL ARAGONÉS -SECCIÓN PATRIMONIO ETNOGRÁFICO	-ILUSTRADA CON ALGUNAS FOTOGRAFÍAS	-INFORMATIVO, DIVULGATIVO -AGENTES CULTURALES, INTERESADOS	-BUSCADOR -CONTACTO

http://www.juegostradicionalesaragoneses.com/videos/videos.htm	AUTONÓMICO ARAGÓN	COLECTIVO AGRUPACIÓN DEPORTIVA DE JUEGOS TRADICIONALES ARAGONESES	-INFORMACIÓN SOBRE JUEGOS POPULARES	-NUMEROSOS VÍDEOS DIFERENTES JUEGOS	-INFORMATIVO, DIVULGATIVO -TODOS LO PÚBLICOS, INTERESADOS	
---	----------------------	--	--	--	--	--

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE ESPAÑA EN INTERNET (iniciativas individuales en red)

SOPORTES VIRTUALES EN RED PÁGINAS WEBS/BLOGS	ÁMBITO TERRITORIAL	EMISOR AGENTES PRODUCTORES	DESCRIPCIÓN DE CONTENIDOS	RECURSOS ICONOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES	USOS AGENTES RECEPTORES	CANALES DE PARTICIPACIÓN E INTERACCIÓN
http://www.flickr.com/photos/ximenez/sets/		CARLOS GONZÁLEZ XIMENEZ				

